الموقف الأدبي

العدد 353
السنة الثلاثون

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

أيلول 2000 جمادى الثانية – 1421

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

المــؤتمر العــام الســادس
لاتحاد الكتّاب العرب

دمشـق 2000/8/31 -

التقرير السياسي

د.علي عقلة عرسان

ينعقد المؤتمر العام السادس لاتحاد الكتاب العرب على عتبة حدثين هامين: انتصار المقاومة الوطنية والإسلامية في لبنان على العدو الصهيوني، وانعقاد كامب ديفيد الثانية، التي تقرع ناقوس تصفية القضية الفلسطينية ومصير القدس وحقوق الشعب العربي الفلسطيني.

وإذا كان الحدث الأول قد أدى إلى تحرير جنوب لبنان، وبسط سلطة لبنان على أرضه، وإلحاق هزيمة تامة بالعدو الصهيوني وهز كيانه من الداخل، وشكّل عامل دفع إيجابي في الحياة العربية، وطرح البدائل لنهج الاستسلام واتفاقيات الإذعان، وقدم أنموذجاً يحتذى لاستعادة الحق والكرامة ومخاطبة العدو باللغة التي يفهمها؛ فإن الحدث الثاني يمهد لتشكيل النقيض وتعميمه، حيث تقوم دولة ، تحت سيطرة الكيان الصهيوني وحليفه الأميركي حدودها ومعاييرها وسيادتها وقراراتها تحت سيطرة ذلك الكيان، تنهي القضية العادلة للشعب

العربي الفلسطيني على نحو مخل بجوهر العدل وحقائق الصراع العربي– الصهيوني وأهدافه، وتعلن الوطن أرضاً يُقْبَلُ البديل المادي عنها لمن لن تمكنه اتفاقية أوسلو وملاحقها من حق العودة بحكم ما يفرضه الكيان الصهيوني من شروط لتلك العودة .وما يصر على امتلاكه من قرارات سيادية نهائية بهذا الشأن، تخوّله وحده السماح لمن يشاء من مشردي 1967 بالعودة في حدود ضيقة جداً، أما عرب 1948 فلا عودة لهم.

وإذا كانت المفاوضات المستمرة على هذا المسار قد أفضت إلى تنسيق وتعاون: أميركي – صهيوني- عرفاتي لتهيئة الرأي العام المحلي والعالمي لما اختمر في كامب ديفيد الثانية، وجعلت قضية القدس على رأس الاهتمامات السياسية العربية والإسلامية، وجعلت النزوع العنصري الصهيوني يتعرى أمام العالم بإعلانه على لسان حاخام شاس عوباديا يوسيف أن الله يندم على خلق أبناء إسماعيل، أي العرب، وأن العرب أشرار وأفاع، ولا صلح مع الأفاعي، كما أكدت الطبيعة العدوانية النازية من قبل دافيد ليفي الذي قال بحرق تراب لبنان وقتل الأطفال وتدمير البنى المدنية اللبنانية، كما أدت إلى خلخلة في حكومة باراك التي كانت تعاني أصلاً من ضعف وتمزق قديم؛ فإنها، في الوقت ذاته، كشفت الوضع العربي الواهن وأظهرت الحاجة إلى أدنى درجة من التضامن العربي لتشكيل رافعة للوضع العربي المتردي من جهة، والمتهالك على تسوية للصراع العربي– الصهيوني، والمخترق بأشكال مختلفة لمصلحة العدو وحليفه الأميركي من جهة أخرى.

وإذا نجح التنسيق الأميركي – الصهيوني– العرفاتي في الحصول على تفويض عربي لعرفات بالتوصل إلى اتفاق في كامب ديفيد الثانية، وتصفية موضوع القدس والتفريط بها، وبحدود الدولة وحق العودة، في إطار ما يسمونه "سلام شجعان" يفضي إلى تأمين اعتراف شامل" بإسرائيل" وضمان لمصالحها وأمنها واستقرارها وهيمنتها وسيطرتها عملياً على القدس، بعد ضم المستعمرات الصهيونية إليها، وتوسيع حدودها الإدارية لتصبح قريتا أبو ديس والعيزرية ضمن تلك الحدود، وتتحول أبو ديس إلى عاصمة لسلطة الحكم الذاتي بديلاً عن القدس وتحمل اسمها. وتأمين /70/ مليار دولار لدفع تكاليف الاتفاق وحق العودة– أي ثمن الوطن – لفلسطينيين يرفضون بيع الوطن، ولا يتاح لهم منه إلا التفكير بقبول التعويض أو رفضه؛ إذا نجح ذلك التنسيق ووصل إلى نتائجه بتحويل عرب إلى وسطاء، وإبقاء عرب على الحياد أو في دائرة الضغط والعزل والحصار والانتظار، فإن الصراع العربي– الصهيوني في هذه المرحلة سيؤول إلى استسلام الأمة لعدوها، أو إلى هزيمتها أمامه. ويجعل تيار الهرولة واسعاً وقوياً، ويضع القلعة الصامدة سورية في دائرة ضيقة محاصرة بالمعترفين بالعدو الصهيوني والمطبعين معه، والداعين له، والعاملين من أجل" سلام معه"، على أساس بقائه محتلاً لفلسطين، وإعلان شرعية الاحتلال، وبقاء الفلسطينيين خارج وطنهم والاعتراف بشرعية النفي ونتائج فعل القوة الغاشمة.

إن سورية التي تشكل بوابة السلم والحرب في المنطقة، ولا يكون سلام في المنطقة من دونها، أعلنت تمسكها بالقرارين 242 و338 وبقرارات الشرعية الدولية، وبمبدأ الأرض مقابل السلام.. كما أعلنت أنها مع المقاومة ضد الاحتلال بوصفها حقاً مشروعاً

لمن تحتل أرضه وتنتهك سيادة وطنه، وقد دعمت المقاومة الوطنية والإسلامية في لبنان من هذا المنطلق، وبقيت معها ومع لبنان في وحدة مسار ومصير ترك أثره الإيجابي على موقف البلدين لبنان وسورية في كل مراحل الصراع والتفاوض والمقاومة، وما زال ذلك الموقف يشكل ضمانة لموقف قوي يواشج بين الجولان وجنوب لبنان كما يواشج بين لبنان وسورية، ويعزز موقف سورية في التفاوض كما يعزز موقف لبنان في التحرير والاستعداد لبسط السلطة على التراب اللبناني كله.

ولم تنجح كل المحاولات الرامية إلى فصل المسارين السوري واللبناني أحدهما عن الآخر، كما لم ينجح المسعى الغربي – الصهيوني لجعل سورية تقبل اتفاقاً ينتقص من حقوقها في أرض الجولان ومياهه والسيادة عليه.

لقد توقفت المفاوضات في واي بلانتيشن عام 1996 بعد عملية بيت ليد، وتم عدوان صهيوني همجي واسع النطاق على لبنان تحت اسم عملية عناقيد الغضب، بفعل تشجيع قمة شرم الشيخ التي حضرها مسؤولون من تسع دول عربية تضامنت مع الكيان الصهيوني وشمعون بيريس ضد المقاومة الفلسطينية وضد لبنان وسورية، وكان من نتائج ذلك مذابح مروعة مثل "قانا"، وضغط وحصار غير معلنين على سورية، ولكنها لم تقبل التفريط بشبر من الأرض، ولا التخلي عن الحق الفلسطيني، ولا فصل المسارين اللبناني والسوري أحدهما عن الآخر.

وحين استؤنفت المفاوضات على المسار السوري –الإسرائيلي في شيبردز تاون بعد تعطيل دام سنوات، لم تقبل سورية بقيادة الخالد حافظ الأسد إلا أن يكون ذلك على أرضية الاعتراف بما سمي "وديعة رابين"، التي تقر بالانسحاب الكامل من الجولان حتى حدود الرابع من حزيران 1967 وبالانسحاب من جنوب لبنان، وبحقوق الشعب العربي الفلسطيني. ولم تصل تلك المفاوضات إلى نتيجة لأن العدو ما زال يداور ويناور ويماطل لأخذ مساحات من أرض الجولان والسيطرة على مواقع استراتيجية فيه، ولمنع سورية من الوصول إلى مياه طبريا .وتعطلت مفاوضات شيبردز تاون، وأخفقت كل المحاولات لاستئنافها بما في ذلك محاولة الرئيس بيل كلنتون في قمة جنيف، التي كان فيها رئيس الولايات المتحدة مجرد لسان يردد مطالب باراك التي رفضها الرئيس الخالد حافظ الأسد معلناً أن سورية مستعدة للانتظار لأجيال قادمة، ولا يمكن أن تتنازل عن حقوقها في الأرض والمياه والسيادة، ولا عن دورها في المنطقة، ولا عن حقوق الأمة العربية، التي تمثل سورية طليعة

من طلائعها، وإحدى قلاعها الراسخة في الدفاع عن الحق والتمسك بالثوابت. وهذا الموقف المشرف ينبغي أن يذكر دائماً، لأنه يذكي الإيمان بقدرة الأمة على

تحقيق النصر، ويسجل النظرة المستقبلية الثاقبة للرئيس، أوليس هو القائل: إن "إسرائيل "تملك ما لا نملكه مما يمكن أن نملكه من سلاح ولكنها لا يمكن أن تملك ما نملكه ":الحق الساطع والشعب الواسع"؟!.

إن العدو الصهيوني، يحاول تحريك المسار السوري –الإسرائيلي بأشكال من الدفع وأشكال من سبر المواقف، ويقوم حليفه الأميركي ووسطاؤه الآخرون وبعض العرب الذين يُدفعون أو يندفعون في هذا الاتجاه، حرصا على استمرار اتفاقيات الإذعان التي وقعوها أو على مساعداتهم وعلاقاتهم الوطيدة مع الولايات المتحدة الأميركية، الحليف الأكبر للكيان الصهيوني؛ يقومون بجهد لدفع مسار التفاوض ولكنه يصطدم دائماً بثبات سورية على مطالبها، وبالموقف السوري ذي البعد القومي، والاستقلالية الواضحة والنفس الطويل.

وقد راهن الكيان الصهيوني، وحلفاؤه على تغير في توجه السياسة السورية في هذا المجال بعد رحيل القائد حافظ الأسد، ولكن تصريحات الرئيس الدكتور بشار الأسد وخطابه أمام مجلس الشعب يوم أداء القسم الدستوري.. كل ذلك جعل حقائق الموقف السوري واضحة ومتينة وصريحة وقوية، في ثباته على المبدأ وفي استمرار نهج الخالد حافظ الأسد في هذا المجال.

إن استئنافاً للمفاوضات على المسار السوري –الإسرائيلي لا يمكن أن يتم إلا على أساس التسليم الصهيوني بالانسحاب التام من الجولان العربي السوري المحتل حتى حدود الرابع من حزيران 1967 وسحب كل أشكال الوجود العسكري والمدني منه، وسيطرة سورية سيطرة تامة على جغرافية الجولان بما في ذلك الشاطئ الشمالي الشرقي من بحيرة طبرية، وحصولها على حقوقها التامة من مياه البحيرة وسائر منابع المياه في الجولان وفرض سيادتها كاملة عليه؛ من دون أدنى مس بموقعها العربي ومكانتها الخاصة في لبنان، أو بحقوق الشعب العربي الفلسطيني ومدينة القدس، التي تعتبر سورية حمايتها والمحافظة على هويتها العربية جزءاً من دورها القومي ومكانتها ومسؤوليتها التاريخية ودورها الإقليمي في المنطقة.

ومن الواضح أن حصول سورية على حقوقها في الأرض والمياه والسيادة، وتفعيل دورها القومي والإقليمي، يجعلها في وضع أفضل، ويفتح بعض الأبواب المغلقة أمامها، ويقدم احتمالات إيجابية لها.

إن هذا الوضع يتم تفهمه والنظر إليه والتعامل معه، من وجهة نظر مبدئية يحرص الكتّاب على التمسك بها، من خلال مبدئين رئيسين جوهريين متكاملين:

الأول: أن الصراع العربي– الصهيوني صراع وجود وليس نزاعاً على حدود.

والثاني: أن الصراع مستمر ويحسم على مراحل وفق استراتيجية تأخذ بمرحلية حسم الصراع لمصلحة الأمة العربية.

وهذا يجعلنا، نحن الكتاب العرب، نتمسك بثوابتنا ومواقفنا المبدئية من الصراع العربي الصهيوني، تلك التي حددتها أهداف الاتحاد في مرسوم إنشائه، ومقررات مؤتمراته، واللائحة الأساس للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب الذي هو عضو مؤسس فيه، وميثاق المثقفين العرب الذي أقره المؤتمر العام التاسع عشر للاتحاد العام في عمان كانون الأول- ديسمبر 1992، حيث نرفض كل اتفاقيات الإذعان منذ كامب ديفيد 1979 وندينها ولا نعترف بأية نتائج لها، ونرفض الاعتراف بوجود الكيان الصهيوني وبأية شرعية أو حقوق له في فلسطين؛ ونرى أن السلام العادل والدائم والشامل لا يمكن أن يستتب في المنطقة العربية مع وجود سيادة صهيونية في فلسطين وبقاء معظم الشعب العربي الفلسطيني خارجها وفقدانه للسيادة التامة على وطنه بشكل كلي، حتى مع وجود دولة- منقوصة السيادة تشكل مسخاً لحقوقه وسيادته ودولته التي يمكن أن تقوم ولو على جزء من فلسطين ولكنها لا تعترف "بإسرائيل"، وتنذر نفسها لتحرير فلسطين، وتتمسك بالميثاق الوطني الفلسطيني من دون أي تعديل جوهري فيه.

إننا انطلاقاً من هذا الأساس سوف نستمر في مقاومة كل شكل من أشكال الاعتراف العربي بالعدو الصهيوني، وكل شكل من أشكال تطبيع العلاقات معه، وسوف نتصدى للتطبيع والمطبعين على الصعد والمستويات جميعاً، ونتابع العمل من أجل تعزيز المقاومة وثقافة المقاومة، بوصف ذلك أحد المداخل الرئيسية للمحافظة على معطيات الصراع واستمراره، وعلى مخزون الذاكرة والوجدان العربيين المتعلقين به. وسنعمل على تعزيز تيار العمل القومي الذي يرى البعد القومي للقضية الفلسطينية بعداً جوهرياً، ومن ثم فالمسؤولية القومية عنها مسؤولية تاريخية، وأنها قضية أمة وأجيال ولا يجوز لبلد أو نظام أو حاكم أو حزب في الوطن العربي أن ينفرد في حلها، كما لا يجوز النظر إلى عدم نجاح جيل في حسم هذا الصراع لمصلحة الأمة على أنه حكم مطلق على عجز الأجيال القادمة، ونهاية حتمية لتاريخ هذا الصراع وفق ما يفرضه العدو الصهيوني وحلفاؤه، وما يمهد له ويوحي به العجز العربي الراهن. إن التاريخ لا نهاية له، والأمم تكتب تاريخها وتعيد كتابته كل يوم بإرادة الحياة المتجلية عملاً وامتلاكاً للعلم، وتضحية ومقاومة واستشهاداً ورفضاً للهزيمة.

وعلى هذا فإن استمرار اتحادنا في العمل من أجل جبهة عربية واسعة لمقاومة التطبيع مع المنظمات القومية والنقابات المهنية والجهات المعنية بهذا التوجه، هو خيار مستمر يقوم على أساس قومية المعركة من جهة و ضرورة التضامن وتعزيز العمل المشترك وصولاً إلى الوحدة- القوة، بوصفها ضرورة قومية في هذه الظروف وليست شعاراً، من جهة أخرى.

-إن المقاومة الوطنية والإسلامية في لبنان التي ألحقت هزيمة منكرة بالعدو الصهيوني وعملائه، تلك التي وقفنا وراءها وأيدنا جهدها وجهادها، ورأينا فيها بديلاً لنهج الاستسلام واتفاقيات الإذعان والهرولة نحو العدو الصهيوني، وكذلك المقاومة النوعية والعمليات الاستشهادية التي تمت في فلسطين المحتلة، وكونت حالة من

الهلع في الكيان الصهيوني؛ تشكل بديلاً نحرص على بقائه واستمراره وتصاعده ودعمه.لأنها، فضلاً عما حققته من نتائج، أثبتت ضرورة وجودها واستمرارها حتى لا يتاح للعدو أن يستقر ويستمر في استيطانه وتهويده للأرض والمقدسات واستقدامه للمستعمرين اليهود وزرعهم في الأرض المحتلة من غزة إلى الجولان. ولذلك فإننا في الوقت الذي ندعم فيه اختيار المقاومة، ننادي بعمل عربي نوعي مسؤول ومدروس يمس الكيان الصهيوني من الداخل، ويرد على ممارساته العنصرية وتهديداته الوقحة واحتلاله المستمر، ننادي باستلهام فعل المقاومة وتضحياتها وحمايتها وتقديم الدعم لها، والنظر إليها بوصفها أنموذجاً للعمل العربي الفعال في هذه المرحلة من مراحل التمزق والضعف العربيين، وضمور التضامن العربي، وتصاعد الهيمنة الأميركية- الصهيونية في المنطقة.

-وفي هذا الإطار يرى الكتاب العرب خطورة الاختراقات التي تتم في مجالات عربية محددة لإحداث ثغرات في الحياة العربية لمصلحة العدو، لا سيما في قطاعات إعلامية وثقافية وتربوية، وإذ يبدي الكتاب تصميماً على التصدي والمواجهة لهذه الاختراقات ورموزها وظواهرها يؤكدون أهمية أن تلتقي الجهات العربية المقاومة للتطبيع في حلقات تنسيق واسعة وفعالة لمقاومة ما يشكل تخريباً وتدميراً لمنظومات قيم، ومقومات قومية، ومصطلحات نضالية، وإنتاج أدبي وفكري يعزز حق الشعب العربي الفلسطيني في أرضه وحق الأمة في امتلاك هويتها والمحافظة على شخصيتها وسلامة رؤيتها؛ لتشكل الثقافة رافعة قومية في وقت التردي واستفحال الغزو والتبعية واستقطاب أشخاص وإقامة مراكز أبحاث ومؤسسات تهدف إلى إشاعة ما يسمى "ثقافة السلام" ومقاومة ما يسمى "ثقافة الحرب"، وهم إنما يقصدون إفساد المقاومة الثقافية وإشاعة ثقافة الاستسلام وجعل الأمة تنهزم من الداخل فكرياً وروحياً ومعنوياً ليستكمل المشروع الصهيوني مراحله، وليتم تدمير الأمل بقيام مشروع نهضوي عربي وحدوي منقذ ومحرر.

إن تنظيمات وجماعات ومجموعات عمل ومراكز بحث ومرجعيات: غربية- صهيونية- عربية محرضة ومسيّرة وممولة من أجهزة أميركية وإسرائيلية؛ ومن مؤسسات معروفة بأهدافها الصهيونية وأغراضها الاستعمارية، إن تلك التنظيمات والجماعات.. الخ من مثل: جماعة غرناطة -تحالف كوبنهاغن- جماعة القاهرة من أجل السلام- جماعة

أبناء إبراهيم.. تجمع الصحفيين من أجل السلام- بذور السلام- بناؤون من أجل السلام- المرأة من أجل السلام.. إلى آخر القائمة الطويلة.. كلها تشكل خطراً على الوعي العربي بضرورة الصمود والمقاومة والتمسك بمعطيات الصراع العربي- الصهيوني وأهدافه وصولاً إلى حسمه لمصلحة الأمة بتحرير الأرض ولو بعد عقود من الزمن.

وهذه المواجهة تستدعي تفهماً ودعماً من الأنظمة العربية الواعية للخطر الصهيوني والمدركة لحقيقة أن الصراع مع الكيان الصهيوني صراع وجود، كما تستدعي موقفاً ثابتاً وواضحاً وجريئاً وبالغ الوعي والقدرة على المتابعة من الكتاب العرب، ومن اتحاد الكتاب العرب بالذات، الذي يشكل موقفه ركناً رئيساً في المواجهة والصمود والرد الايجابي.

لقد كانت لاتحاد الكتاب العرب مواقف واضحة ومشرفة في هذا المجال والمطلوب أن تستمر تلك المواقف بكل المسؤولية والاقتدار والوعي والثبات.

-إن الولايات المتحدة الأميركية، رأس الاستعمار الحديث ومرجعه، هي حاضنة مستمرة للمشروع الاستيطاني الصهيوني، الذي شكل حالة استعمارية مستمرة في المنطقة من جهة، ومشروعاً مضاداً لكل مشروع نهضوي أو تضامني أو وحدوي عربي من جهة أخرى، ومن ثم فالولايات المتحدة– مع واقع غياب روسيا كلياً عن مسرح رعاية عملية السلام– باعتبارها إلى جانب العدو المحتل، واحتضانها لمشروعه، وتمويلها لذلك المشروع، وتزويده بكل أنواع القوة والتقنيات والدعم السياسي والعسكري، تشكل حضوراً استعمارياً وحاضنة للاستعمار وحامية له.

وتقوم رموز تلك الإدارة، التي كانت يهودية صهيونية بشكل شبه تام خلال ولاية الرئيس كلينتون، تقوم بكل أنواع الضغط لتنفيذ الخطط الصهيونية وخدمة مصالح "إسرائيل"، وهي بذلك تشكل حالة استعمارية معادية للوطن العربي عامة ولسورية وكل من يرفض الانصياع للشروط الإسرائيلية خاصة.

وعلى ذلك فإن الولايات المتحدة الأمريكية التي تدعم إداراتها المختلفة الكيان الصهيوني منذ إنشائه، ويتخذ مجلسا الكونغرس فيها كل القرارات والإجراءات، ويصدران القوانين التي من شأنها ملاحقة كل من يرفض المشيئة الصهيونية ويقاوم الاحتلال أو يرعى تلك المقاومة، كما يصدران القوانين ويدعوان إلى اتخاذ الإجراءات التي يتلكأ الكنيست الإسرائيلي ذاته عن اتخاذها مثل قرار جعل القدس عاصمة أبدية موحدة "لإسرائيل" ونقل السفارة الأميركية إليها، وهو قرار يشكل عدواناً على العرب ، مسيحيين ومسلمين، واستهانة بهم وبالمسلمين وبمنزلة القدس في نفوسهم.

إن الولايات المتحدة بإدارتها ومؤسساتها الرسمية تلك ونهجها المستمر تشكل حالة عدوانية استعمارية مستمرة؛ علينا أن ندرك أطماعها وخطر ماتقوم به، وأن نعمل على مقاومة ماتمثله من عدوان ونزوع إمبريالي، ونقوم بكل جهد ممكن لتغيير مواقفها المعادية للعرب والمنحازة كلياً للصهيونية و"إسرائيل"، ولا ننظر إليها بوصفها راعياً محايداً لعملية السلام يتمتع بنزاهة ورغبة في التوصل إلى حلول عادلة بل على العكس من ذلك.

-إن الحصار المفروض على العراق ألحق ضرراً بالغاً بكل مظاهر الحياة وبكل فئات الشعب هناك، ولا يقتصر تأثيره على المجتمع الذي بلغت معاناته حدوداً لا تحتمل، وشكل استمراره جريمة ترقى إلى جريمة إبادة شعب بكل ما تعنيه تلك الجريمة من أبعاد ودلالات وما ترتبه من نتائج.

ولا تتوقف حدود تلك الجريمة عند ما يصيب النساء والعُجّز والأطفال من جوع ومرض وفقر وقهر ودمار روحي وخلل اجتماعي له تأثيراته البعيدة، وإنما تتجاوز ذلك إلى بنية الأجيال القادمة وتكوينها حتى وهي أجنة أو نطف في الأرحام والأصلاب، لأن سوء التغذية وانتشار الأوبئة والانعكاسات الاجتماعية للمعاناة والفقر وكل مايخلفه الحصار، يصيب جوهر التكوين المستقبلي جسدياً وروحياً واجتماعياً..

وهناك بعدٌ مدمر للحصار ينصبّ على الجانب الثقافي والعلمي في العراق، فمنع وصول التقنيات الحديثة والتعامل معها في عصر العولمة والمعلوماتية ليس هو مظهر الخطر فقط، وإنما هناك ماهو أشد خطراً مثل منع وصول المراجع العلمية الحديثة وعدم تمكين المثقفين والكتاب والأدباء من الحصول على الكتاب والدورية ومادة الورق اللازم للطباعة وتجديد أدوات الطباعة ذاتها بسبب الحصار، الأمر الذي أثر على حركة الفكر والإبداع وعلى التربية والتعليم وعلى مستوى الأداء والبحث العلميين، وجعل البلد محروماً من تطوير طاقاته الإبداعية والفكرية والعلمية. وهذه الأوضاع تشكل عدواناً على حق الإنسان الأساسي في الحصول على المعرفة وتنمية قدراته وملكاته في هذا المجال، وتنقلب في حالة العراق إلى عقوبة جماعية لشعب وحرمانه من دورة التطور المعرفي في تحقيق التنمية، في عصر يعتمد على العلم والفكر والتنمية.

والكتاب العرب إذ يدعون إلى رفع الحصار عن العراق، ووضع حد لمعاناة أبنائه وأجياله القادمة، يهيبون بالأنظمة العربية أن تعمل على رفع الحصار عنه بكل الوسائل الممكنة وعلى اختراق ذلك الحصار لتأمين الاحتياجات الأساسية لشعب شقيق امتدت معاناته وآلامه طويلاً ووصلت إلى حد لم يعد محتملاً ولا مقبولاً.

وينظر الكتاب إلى تطور العلاقات بين سورية والعراق، وإلى ما تم من خطوات على طريق التبادل التجاري وفتح الأقسام القنصلية وتسهيل تنقل المواطنين والسلع والبضائع، والعمل على استئناف ضخ النفط عبر الأنبوب الممتد إلى بانياس، على أنها خطوات عملية على طريق التخفيف من معاناة شعبنا في العراق، واختراق الحصار، وتعزيز التضامن العربي والمصالحة العربية . العربية.

ويتطلعون إلى مزيد من العمل في هذا المجال، وإلى دور أكبر على المستويين العربي والدولي لرفع الحصار كلياً عن العراق وليبيا والسودان، وإيجاد حلول للمش كلات التي تعيق المصالحة مثل قضية أسرى الكويت.

. إن التضامن العربي الذي آمنت به سورية وعملت من أجله دائماً، ونادى به الرئيس الخالد حافظ الأسد وقدم الجهد الكثير على طريق تعزيزه، وتابع الرئيس الدكتور بشار الأسد مساره، خيار سوري استراتيجي عملي شكل مدخلاً لتحقيق أحد أهداف القطر العربي السوري والحزب القائد، حزب البعث العربي الاشتراكي، في

الوحدة العربية؛ إن ذلك التضامن ما زال أدنى بكثير من أدنى طموح وتطلع ننشدهما. والمتتبع للعمل السياسي العربي يلاحظ بأسف اضمحلال المسؤولية القومية أمام المصلحة القطرية، حتى في مجال أكثر القضايا التصاقاً بالهم القومي والمسؤولية القومية، قضية فلسطين؛ ويلاحظ اعتماد أنظمة عربية على بلدان غربية وحتى على الكيان الصهيوني في حماية الأمن القطري وإقامة التحالفات، فضلاً عن التعامل الاقتصادي والتجاري، ويجد أن التنسيق العربي في المواقف الهامة ضعيف أو مفقود.

والكتاب إذ يؤكدون أهمية استعادة التضامن العربي وتعزيزه وضرورة الارتفاع به إلى مستويات متقدمة، وصولاً إلى أشكال من الاتحاد المؤدية إلى الوحدة، وإلى تعزيز السوق العربية المشتركة في عصر زحف العولمة والتكتلات الاقتصادية والمالية والسياسية الضخمة، وإلى تعزيز الدفاع العربي بدلاً من الاعتماد على حماية المستعمر والعدو الصهيوني، يقدرون ما يقوم به القطر العربي السوري لتعزيز التضامن العربي، ويرون في هذا النهج استمراراً لاستراتيجية الرئيس الخالد حافظ الأسد في هذا المجال، ويتطلعون إلى مزيد من العمل في هذا الاتجاه.

وينادون بضرورة توسيع العمل العربي ليشمل خلق مناخ عربي إيجابي يساعد على إزالة بؤر التوتر والخلافات وتصفية القضايا المعلقة بين الأقطار العربية، تمهيداً لاستعادة فعالية مؤتمر القمة ومسؤوليته وحضوره العربي والدولي. كما ينادون بضرورة تطوير ميثاق الجامعة العربية وتفعيل دورها وتعزيزه، بما يحقق عملاً عربياً فاعلاً في إطار

ديموقراطية ومسؤولية تاريخية والتزام قطري بالمصلحة العربية العليا، وبالقرارات التي تؤدي إلى خدمة المصالح العربية وحمايتها.

-إن تطور العلاقات الثنائية إيجابياً بين سورية والأردن يساعد على خلق مناخ عربي أفضل من جهة، وعلى جعل الأردن مشدوداً لقطر عربي ذي موقف صلب من الصراع العربي الصهيوني من جهة ثانية؛ ويقدم هذا الوضع خدمة للأردن وقوة لموقف التيار المقاوم للتطبيع فيه ويحول دون ارتمائه كلياً في أحضان العدو، أكثر مما يقدم خدمة لسورية من حيث قدرة الأردن على التحرك لدعم سورية في عملية التفاوض مع الكيان الصهيوني؛ لأن الأردن عملياً أقرب إلى التحالف مع العدو عندما تقرأ اتفاقية وادي عربة، وما سبقها ورافقها وتبعها من أحداث بدقة، وعندما يتم التدقيق في التعاون العسكري القائم والصلات داخل التحالف التركي . الإسرائيلي الذي يقترب منه الأردن بدفع أميركي ورغبة في تأمين مصالح بعيدة للنظام. ومثل هذا التعاون الثنائي بين أقطار عربية ينبغي ألا تغيب عنا أهميته في دفع العمل العربي المشترك وتطويره وتعزيز التضامن الهش.

ويمكن أن نرى في تعاون مصر وسورية والسعودية وتنسيقها المشترك موقفاً تعويضياً عن غياب التضامن العربي الكلي من جهة، وإمكانية لموقف يسعى لتبين المصلحة العربية والعمل على دعمها من جهة أخرى، لاسيما عندما تصمد بعض أطراف ذلك التنسيق في وجه الضغط والتوظيف الأميركيين لجهودهما في خدمة "السلام" بمفهومه الأميركي- الصهيوني.

ويخرج عن إطار هذا النوع من التنسيق والتعاون الثنائي العربي ما هو قائم بين سورية ولبنان من علاقة استراتيجية متقدمة تقدم قدوة في العمل العربي كما قال السيد الرئيس الدكتور بشار الأسد.

-إن العلاقة النوعية بين سورية ولبنان علاقة متميزة في أدائها ونتائجها، وتستحق التقدير والإشادة بها، كما أنها بحاجة دائماً إلى مراجعة لتلافي ما قد يشوبها من أخطاء، لاسيما في مناخ يكثر فيه متصيدو الأخطاء من المتعاملين مع الكيان الصهيوني ومن يرتبطون ارتباطاً عضوياً بالتاريخ الاستعماري الغربي وبالمشروع الصهيوني على نحو ما.

ولقد أدت هذه العلاقة دوراً مهماً جداً في دعم المقاومة وتحرير الجنوب ودحر العدو الصهيوني.

كما ينظر الكتّاب إلى العلاقة الاستراتيجية القائمة بين سورية وإيران التي أثبتت

جدواها وأهميتها في المحيطين العربي والاقليمي. ويدعون إلى المزيد من اللحمة والتعاون مع إيران وحل الخلافات المعلقة معها حول الجزر العربية لتحقيق علاقات عربية إيرانية أفضل تدعم الحق العربي في صراع الأمة مع العدو الصهيوني. كما يدعو إلى تعزيز حركة عدم الانحياز والعمل على إحياء دورها.

الوضع الداخلي:

إن وقوف الشعب العربي السوري، في المحنة والامتحان القاسيين، اللذين مر بهما يوم رحل الرئيس القائد حافظ الأسد رحمه الله، صفاً واحداً متماسكاً مترفعاً واعياً لمسؤولياته الوطنية والقومية، وللمخاطر التي تحيط به، ولما يدبره أعداء البلد والأمة، هو موقف يستحق التقدير والتمعن به وقراءته قراءة متأنية من وجوه عدة:

. فهو تعبير عن مكانة الرئيس الخالد ودوره ومنزلته في القلوب، ووفاء له، وحزن عميق عليه، وحرص على نهجه، وعلى استمرار البلد متماسكاً وقوياً كما كان طوال حياته، وكما حرص على بقائه واستمراره بعد رحيله.

ـ وهو توكيد لاستمرار قيادة الحزب للدولة والمجتمع، اللذين وقفا موقفاً واضحاً ومتماسكاً في المحنة . الامتحان.

. وهو وفاء من الشعب للقائد والحزب، ولمن وقع عليه الاختيار ليقود المسيرة الرئيس الدكتور بشار الأسد.

. وهو استمرار لوعي اجتماعي سوري بالمخاطر المحدقة بالبلد، وتقدير لأدق الظروف والعوامل وما قد تنطوي عليه الامتحانات الاجتماعية والوطنية التي هي من هذا القبيل، من مخاطر، وما ينتظره الآخرون . أصدقاء وأعداء ومحايدون . في مثل تلك المواقف والظروف.

وقد خرجت سورية من المحنة . الامتحان صلبة متماسكة قوية واعية لاختيارها ولما تريده من أداء، وما تحتاج إليه من تغيير. وكان وقوف العرب معها داعماً لموقفها واختيارها ومقدراً لها تقديراً واضحاً.

وقد جاء انعقاد المؤتمر القطري التاسع، وانتخاب الرئيس الدكتور بشار الأسد رئيساً للجمهورية مؤكدين للتوجهات والخيارات الاستراتيجية والمبدئية التي رسختها سورية بقيادة الرئيس الخالد حافظ الأسد من جهة، ولموقف المجتمع ووفائه وتطلعاته الواعية لأهدافها واحتياجاتها من جهة أخرى.

ولذلك فإن سورية التي تعرف موقفها ودورها القوميين والتحديات المطروحة عليها، وتستشعر بدقة وحرص وأمل وتفاؤل احتياجاتها، تستحق مكانتها في هذا العصر.

. إن إعداد سورية للمعاصرة العلمية والتقنية والمعلوماتية لتواجه متطلبات العصر واستحقاقاته باقتدار، ولتتعامل باقتدار أيضاً مع التكتلات الاقتصادية والسياسية الكبيرة القائمة، ومع الاستحقاقات التي تقبل عليها ومنها التعاون مع الشراكة الأوروبية، ومع معطيات العولمة واستحقاقاتها؛ كل ذلك يستدعي، من وجهة نظرنا، تحقيق نقلة نوعية في القوانين والأنظمة وعلاقات العمل القائمة، وفي مستويات الدخل، واحترام حقوق المواطنة وواجباتها، والممارسة الديموقراطية السليمة، وجعل الطاقة الإبداعية للفرد والمجتمع تأخذ طريقها إلى التعبير عن نفسها بكل الوسائل والصيغ العملية الممكنة، كما تأخذ طريقها إلى النمو والازدهار بما يؤمن ارتفاعاً في مستواها الذاتي وفي مردودها العلمي- العملي والاجتماعي والاقتصادي.

وهذا يستدعي، من وجهة نظرنا، نحن الكتاب العرب.

1ـ وضع حد للفساد المستشري، ومتابعة المحاسبة عن كل عمل من الأعمال المتصلة به والناتجة عنه والمؤدية إليه، على أن تكون المحاسبة موضوعية ودقيقة وعادلة وشاملة، وأن تطول المستويات المختلفة، ولا تتوقف عند مستوى أو شخص أو حالة مهما كانت، فنظافة الوطن تتطلب سلامة المعيار وتساوي المواطنين أمام القانون وعدالة التطبيق والمتابعة والمحاسبة مع الحفاظ على كرامة الإنسان النظيف.

2ـ وضع معايير سليمة وموضوعية ذات مستندات ومقومات وقيم واضحة، للحكم على عمل الأشخاص وتقويمهم والحكم عليهم، وإسناد المسؤولية إليهم. فأخطار غياب المعيار أو الخلل الناتج عن سوء قيمه ومقوماته، ينعكس على البلد والمجتمع والدولة والأفراد ومنظومات القيم ونتائج العمل والتعامل، داخلياً وخارجياً، وعلى قدرة البلد وأدائه بشكل عام.

3ـ وإذا كان ملف الفساد، من الملفات الهامة التي تستوجب المتابعة والمعالجة بحس من المسؤولية المهنية والخلقية والسياسية رفيع وحساس وسريع، فإن ملفاً لا يقل عنه خطورة في التأثير على القيم والعلاقات والمواقع والأداء البشري بكل صوره داخل الدولة، يستدعي معالجة وضبطاً ونوعاً من المعايير الموضوعية الدقيقة؛ وهو

ملف" الانتهازية" إن صح التعبير تلك التي تشيع إفساد القيم والمناخ الاجتماعي والوظيفي والسياسي السليم، وتجعل كل صيغ العمل السليم عرضة للتشويه والتشويش، وكل صيغ

الأداء الفردي والجمعي، داخل المؤسسات والوزارات والمنظمات والنقابات.. الخ، عرضة للتضخيم أو التقزيم، ومن ثم لتشويه الرؤية وسوء الحكم لها أو عليها. وهذا البلاء الاجتماعي الذي يؤسس لكثير من أنواع البلاء، يحتاج إلى إرساء قواعد عمل وسلوك خلقية واجتماعية ومهنية، تبدأ من التربية البيتية والمدرسية وتنتهي بالتربية المهنية والقومية والوطنية، لكي يتكون معيار سليم للعمل والحكم عليه، ومناخ سليم تنمو فيه العلاقات والأحكام على الأشخاص والأفعال؛ كما يحتاج إلى تكاتف الخيرين بوعي، وإرادة، ووجدان، لردع الانتحاءات المريضة، وإعادة الخلل إلىحجم ضيق، والحيلولة دون انتشاره أو تضخيمه.

وملف الانتهازية يقف وراء ملفات كثيرة تحتاج إلى معالجة، وقد يكون أساساً في علاج الكثير منها في مجالات عدة.

4. متابعة رفع المستوى المعيشي لذوي الدخل المحدود، بإيجاد الموارد الكفيلة برفع مستوى دخلهم، ليكون ساداً لحاجتهم من جهة، ويصونهم من الانحراف من جهة أخرى، وضامناً لتكوين اجتماعي سليم، هم مسؤولون عنه بوصفهم أرباب أسر وذوي مسؤوليات وطنية واجتماعية ووظيفية. وإيجاد فرص عمل للأجيال الصاعدة والقضاء على البطالة.

5. احترام الحرية في إطار المسؤولية، والمواطنة في إطار المساواة والإخلاص ونقاء الالتزام. والكتّاب الذين يشكل مناخ الحرية والديموقراطية حوضهم الحيوي يدعون إلى مزيد من تفعيل قول الرئيس الخالد حافظ الأسد، "لا رقابة على الفكر سوى رقابة الضمير" وما يرتبه الوجدان والانتماء القومي من مسؤوليات. ويرون أن كل تضييق على حرية التعبير يشكل معوقاً للإبداع والتقدم والازدهار والتحرير، فالوطن الحر يصنعه ويحميه مواطنون أحرار، والكلمة كانت مع الحرية ومن أجلها، في كل الأزمنة والأمكنة، عبر التاريخ.

ويدعو الكتّاب إلى احترام منظومات القيم العربية والإسلامية وتوظيف الإبداع في استنهاض الأمة وتعزيز المقاومة والرد على أشكال الاختراق والغزو الثقافيين، وإلى احترام الخصوصيات القومية والهوية العربية وطاقاتها الروحية.

ويرون أن الكلمة المبدعة والأدب الخلاق يلعبان دوراً حيوياً في حياة الشعوب وفي معاركها ضد الاحتلال والاستعمار والظلم والقهر والطغيان والاستغلال، ومن أجل التخلص من كل صور التضييق على الحرية، والممارسات المريضة للديموقراطية. ويدعون إلى

مناخ تستثمر فيه طاقاتهم الإبداعية الخلاقة في استنهاض الروح القومية والتحررية، وفي الدفاع عن الأمة وحقوقها التاريخية ومقدساتها وحياة أبنائها ومستقبلهم وحقوقهم وحرياتهم، وجعل الأدب منارة هداية وموئلاً للنفوس المتعبة .

إننا نؤكد بإيجاز وثبات ووضوح:

-مسؤولية الكاتب التاريخية عن:

أ -دور مشرف للكلمة في معارك الوطن والأمة من أجل التحرير والحرية والكرامة والتقدم الاجتماعي والتنمية والتطور العلمي والتقني.

ب–فعالية بناءة للثقافة في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وفي التوجهات المبدئية للقطر والأمة في الإطار السياسي العربي.

جـ - موقف شجاع وجريء حيال كل ما يحق الحق والعدل ويحمي كرامة الإنسان ويعمق الممارسة الديمقراطية السليمة، ويطلق الحريات العامة بوعي ومسؤولية، ويدافع عن منظومات القيم والقوانين، والحقوق الأساسية للمواطن، والحقوق الثابتة للوطن والأمة العربية.

د - إنتاج فكري وإبداعي متميز، ذي هوية وخصوصية، يساهم في نشر الوعي المعرفي وتعميقه، ورفع سوية التذوق والشعور والإحساس بالانتماء والمسؤولية وحماية القيم والشخصية الثقافية للأمة.

ونحيي بإكبار المقاومة الوطنية والإسلامية في جنوب لبنان وعلى رأسها حزب الله. والمقاومة االفلسطينية بكل فصائلها الثابتة على الحق، داخل فلسطين المحتلة وخارجها، الرافضة لنهج الاستسلام ولاتفاق أوسلو.

ونؤكد عزمنا على المضي قدماً في طليعة شعبنا من أجل النهضة والحرية والتحرير والتقدم الاجتماعي.

دمشق في 2000/8/26

المكتب التنفيذي

لاتحاد الكتاب العرب

❑❑❑

بحوث ودراسات

❑❑

((ثوابت ومتحولات))

د. نجمان ياسين

يعد كتاب الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) لمؤلفه أدونيس-1- نموذجاً للكتابة التاريخية ذات الطابع التلفيقي والانتقائي والوقوع في قبضة الرؤية الأحادية لتاريخ وتراث الأمة العربية، ويتوفر على الكثير من الأحكام التي تنطلق من موقف مسبق لا يحتكم إلى التاريخ، بل يستند إلى الأيديولوجيا، ناهيك عن كون هذه الأحكام ذات اتجاه تبسيطي لا يراعي تعقد وتضافر الأسباب في إنجاز الفعل التاريخي، إن لم نقل بأن العديد من أحكامه تصدر عن رؤية عنصرية تتواشج مع طائفية مستترة تارة، ومعلنة تارة أخرى-2-. ولنا أن نقرر هنا أننا لن نتطرق إلى مناقشة آراء أدونيس الخاصة بتكوين وبنية الفكر العربي، ذلك أن هذا الأمر يقتضي بحثاً آخر، إذ أن جل عنايتنا ستنصب على مناقشة الأحكام والآراء الخاصة بالأحداث والوقائع التاريخية التي تشكل خطورة على تاريخ الأمة العربية من جهة، وعلى الإسلام من جهة أخرى.

ابتداءً، نقف عند عنوان الكتاب، لنجد أن أدونيس يعلن بأنه -بحث في الإتباع والإبداع عند العرب- بيد أن المفارقة الخشنة في عنوانه سرعان ما تتضح للقارئ المتبصر المتفحص عندما ينهي قراءة الكتاب كلياً، إذ سيجد أن أدونيس يدرس- الإسلام- وليس العرب، ولا يخفى أن أية دراسة موضوعية تحمل عنواناً معيناً تقضي بدراسة العنوان وتركز عليه، فإذا كان عمل أدونيس هو البحث في الإتباع والإبداع عند العرب، فَلِمَ اُقتصر على دراسة تاريخ وفكر الإسلام؟ ثم أليس من حقنا التقرير بأن تاريخ العرب، وتاريخ الأمة، والتكوين التاريخي للأمة، هي تاريخ كل الأديان والقوميات التي أسهمت في إبداع حضارة الأمة؟ وهل بمقدور باحث أن يقصر إنجازات الأمة على العرب أو المسلمين فقط دون أن يغادر رصانته العلمية؟ وما هو الدافع الذي حدا بأدونيس إلى التركيز على تاريخ الإسلام وهو يريد دراسة تاريخ العرب؟ وبالتالي لماذا اختزل وأسقط دور بقية أبناء الأمة من غير المسلمين ومن القوميات الأخرى، وحدّد هدفه نحو-الإسلام-؟... ترى ألا يفضي هذا الاتجاه إلى موقف يفصح عن عنصرية، واستهداف، ومصادرة للرؤية الإنسانية المتفتحة التي حكمت تاريخ الأمة، والتي اعتمدت العقل والتسامح في تكوين الأمة؟...

في مدخل الكتاب الذي يبين فيه أدونيس منهجه وهدفه يقول:

"قصدت ألا أعرض، في هذا البحث، لمسألتين: الأولى هي الإطار الحضاري الذي نشأ فيه الإسلام، والثانية هي البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج التي سادت القرون الهجرية الثلاثة الأولى التي يشملها البحث. يعود السبب، من الناحية الأولى، إلى أنه ليس من غرضي الكشف عن العناصر التي تأثر بها الإسلام، إبان نشأته، أو مقارنته بغيره. وإنما غرضي أن أدرس الوحي الإسلامي كما تجلى في الممارسة الحياتية وفي طريق

▪ دراس... الإسلام ... يمكن أ... تستقيم دو... دراسة الإطا... الحضاري الذ... نشأ فيـ... الإسلام.

التفكير. ويعود السبب، من الناحية الثانية، إلى أن دراسة البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج، تحتاج إلى مصادر صحيحة، وافية، عن التنظيمات الاجتماعية والمالية والإدارية والاقتصادية، وهي غير متوفرة. والمتوفر منها لا يقدم، كما أرى، إلا معلومات جزئية لا يمكن أن تبنى عليها، أو انطلاقاً منها أحكام صحيحة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية أعترف أنني غير مهيأ، علمياً، للقيام بمثل هذه الدراسة الاقتصادية، فيما لو افترضنا توفر المصادر-3-.

ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا بأن أية دراسة متأنية، علمية، دقيقة تدرس الإسلام، لا يمكن أن تستقيم دون دراسة الإطار الحضاري الذي نشأ فيه الإسلام، ودون دراسة الجذور والأصول والمكونات الخاصة ببيئة الإسلام الأولى، ذلك أن إغفال هذا الأمر سيلغي التواصل التاريخي والحضاري ويكرس فكرة الانقطاع الحضاري بشكل قسري ومتعسف، وهكذا أمر من شأنه أن يسلمنا إلى نظرة أحادية، تجزيئية.. وإذا أضفنا إلى هذا أن أدونيس لم يقتصر على دراسة الوحي الإسلامي كما تجلى في الممارسة الحياتية وفي طرق التفكير، وإنما قرر أحكاماً في مجال التاريخ والاقتصاد والشؤون المالية والمجتمع، أدركنا أي مأزق صعب قد ركب!...

أما الناحية الثانية التي تتعلق بدراسة البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج، فلنا أن نقول بوجود الكثير من المصادر الصحيحة والمراجع العلمية التي يمكن لها تقديم صورة واضحة عن العديد من التنظيمات الاجتماعية والمالية والإدارية والاقتصادية-4- وكل ما في الأمر أن المعلومات في هذا المجال مبعثرة، ومتناثرة وتحتاج إلى دأب وصبر لكي تجمع وتوحد في رؤية موحدة تعتمد التناغم والتناسق إذا أراد الباحث مغادرة دائرة الكسل والتراخي ولم يكن متقصداً إغفالها أساساً، ولعل إشارة أدونيس في أنه-غير مهيأ علمياً- لمثل هكذا عمل، يقدم إيضاحاً لجانب من طبيعة المشكلة والهدف والنوايا التي حكمته في عمله عن الإتباع والإبداع عند العرب، أضف أن التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية عند العرب، تقدم مؤشرات وعلامات على حيوية وإبداع الأمة وقدرتها على التفاعل والتمثل والتركيب الحضاري من خلال الاستفادة من التقاليد العربية، والتقاليد العربية الإسلامية، والإرث المحلي للبلاد المحررة، والابتكار الخاص، التي تنهض لتؤكد حيوية وإبداع الأمة في مجال التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية، ولما كان هذا يقدم ترسيخاً لإبداع العرب، وأدونيس يريد أن يصم العرب بالأتباع، فلابد له وأن يستبعد إنجازات العرب في مجال إبداعهم في النواحي الاجتماعية والاقتصادية!...

■ الخطل في نهج والمنطلق ي اعتمده ونيس، عائد ة أسباب أهمها صور تقصير.

وللتدليل على الخطل في المنهج والمنطلق الذي اعتمده أدونيس في مدخل الكتاب، سنتوقف عند ثلاثة أحكام كان قد قررها، ونناقش مصداقية هذه الأحكام من خلال الاعتماد على القرائن والبراهين التاريخية، فهو يقول:

"وقد آثرت أن لا أبدأ من وفاة النبي انسجاماً مع حرصي على الانطلاق من وقائع وأفكار يجمع عليها المعنيون بها"-5-.

إن أدونيس هنا يركز على ما هو مفرق، إذ يبدأ بحثه بزرع لغم، ويغفل في الوقت نفسه كل ما هو موحد وجامع! فلماذا يبدأ كتابة وتاريخ الأمة من السقيفة بالذات؟ وماذا يريد أن يرسخ بهذا النهج؟.. ثم هل إن ادعاءه الذي روج له، أمر أجمع عليه المعنيون دون غيره من الحوادث والوقائع التاريخية؟ وإذا سلمنا بما ذهب إليه هل نعد الهجرة أمراً غير مجمع عليه؟ وماذا نقول عن الدستور والمؤاخاة وغزوات النبي -ص- وغير ذلك من أحداث؟ هل نعدها أمراً غير متفق عليه بين المعنيين وأنه يفتقد إجماع المعنيين؟!...

هل أن الإجماع قد استقر على السقيفة وأحداثها فحسب، بينما ساد الاختلاف بشأن جميع الأحداث والوقائع التاريخية في عصر الرسالة؟!...

أما الحكم الثاني، الذي يصدره أدونيس فهو قوله عن الرؤية الإسلامية:

"... لم تكن تكملة للجاهلية، بل نفياً فقد كانت تأسيساً لحياة وثقافة جديدتين-6- وواقع الأمر أن المسألة ليست بهذا التبسيط، فثمة حقيقة مفادها أن العرب لم يظهروا فجأة على مسرح الحضارة من خلال الإسلام، ذلك أن هذا يلغي فكرة التواصل الحضاري في تاريخ الأمة ويجهض معطياتها السابقة للإسلام، أضف أن الإسلام لم يكن نفياً لحياة العرب حيث قام بعمل مركب ودقيق على مستوى التواصل والتكملة، وعلى مستوى الإلغاء أو الإبقاء والاستحداث لقيم معينة في حياة العرب، فالحج كما نعرف قد عدل وطهر من الطقوس الوثنية، بينما ألغي الربا واستحدثت الصدقات والصلاة والصوم، ليتم التعديل في أشكال الزواج والعلاقات بين الجنسين. مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الكثير من النظم والعادات والتقاليد البدوية قد امتدت إلى الأمصار وأثرت بشكل بليغ في حياة العرب في الفترة اللاحقة للإسلام، الأمر الذي يجعلنا نقف أمام إنجاز مركب ومتداخل في ألوانه وظلاله.

أما الحكم الثالث لأدونيس فإنه وبعد أن حكم على ذهنية العربي بالتجريد وعدم القدرة على خوض غمار المجهول يعود ليقول:

"إنها ليست بنية الذهن العربي ككل: "... ولنقل إنها ذهنية الفئات التي كانت في موقع السلطة، لا ذهنية المجتمع العربي بكامله"-7- هكذا إذن، بعد أن كان الذهن العربي عموماً مجرداً، متعلقاً بالماضي، يصبح ذهن الفئات التي كانت في السلطة!.. بيد أن المشكلة لا تتوقف عند هذا الحد، ذلك أن أدونيس لا يخبرنا عن طبيعة ونوعية هذه السلطة؟.. فنحن لا نعرف إن كانت سلطة سياسية أم دينية أم سلطة النبلاء والأشراف، أم سلطة اجتماعية، أم غير ذلك من السلطات؟!... مع إدراكنا استحالة أن تكون السلطة متجانسة أو واحدة في مختلف المراحل والعهود التاريخية، فالتماثل في السلطة مفتقد، والحكم على السلطة مهما كانت وفق طريقة أدونيس. رغم أنها تسحب الجزء على الكل وتقع في خطيئة الإعمام، لا تولي كبير أهمية لوجود أفراد يمتلكون قدرات متباينة إبداعياً ضمن تشكيلة السلطة الواحدة.

■ *الكاتب ير*
على ما هو مقدّ
ويغفل كل ما
موحد وجامع ح
ابتدأ من السقيف

وإذا تركنا مدخل الكتاب، وولجنا في مقدمة أدونيس، فسنواجه العديد من الأحكام القاطعة، الحاسمة التي لا تنسجم مع الحقائق التاريخية التي أوردتها مصادرنا الأولية بالدرجة الأساس، ونجد أن الضرورة تملي علينا أن نطرح كل حكم أو بالأصح (اتهام) لتاريخ الأمة ونسعى لمقابلته بالبراهين والأدلة التاريخية التي تقوضه أو تضعفه على الأقل.

يرى أدونيس وجود انقسام اقتصادي اجتماعي يحصره بقوله، إنه يجد: "من جهة، أشراف هم الطبقة القرشية وحلفاؤها، ومن جهة ثانية "غوغاء" و"عبيد" و"نزاع القبائل" و"سودان" وكانت السيادة، طوال القرون الهجرية الثلاثة الأولى، للطبقة القرشية وحلفائها"-8-.

إن هذا الحكم يقع في فخ تبسيط الحقائق التاريخية، فصحيح أن ثمة انقسام اقتصادي واجتماعي بين قريش وبقية القبائل مع الأخذ بنظر الاعتبار وجود قبائل متنفذة ومستفيدة، لكن الصحيح أيضاً والذي غاب عن ذهن أدونيس أن الانقسام وتباين الموقف الاقتصادي والاجتماعي كان يتجسد بين قريش وقريش والأدق بين أفراد عشيرة قرشية وعشيرة أخرى، إن لم نقل إن التباين في الموقف الاقتصادي والاجتماعي

كان يشمل أبناء العشيرة الواحدة ليمتد أحياناً إلى تشديد الرقابة على شخصيات قرشية وأخرى قبلية ورصد حالة التحول الاجتماعي والاقتصادي ومحاولة الحد من إطلاق اليد في جمع الثروات وتأشير الحالات التي من شأنها إحداث فوارق اقتصادية واجتماعية وبروز فهمين مختلفين للثروة والتباين بين أبناء الأمة-9- لا بل إن التطورات السياسية اللاحقة لم تقف عند انقسام قريش على نفسها، فالتطورات السياسية المرتبطة بالأحوال الاجتماعية والاقتصادية قد شهدت انقساماً أفضى إلى افتتال دموي بين أبناء القبيلة الواحدة من غير قريش، إذ نجد هذا الأمر بارزاً في معركة الجمل:

"وتزاحف الناس، فهزمت يمن البصرة يمن الكوفة، وربيعة البصرة ربيعة الكوفة، ونهد علي بمضر الكوفة إلى مضر البصرة"-10- كما نجد هذا الانقسام على أشده في معركة صِفين وما تلاها من أحداث-11- أضف أن بعض الشخصيات المعروفة ومنهم سعد بن أبي وقاص، المغيرة بن شعبة وعبد الله بن عمر قد آثر أن يكون خارج هذه الانقسامات-12- كما وجد من تصدى للانقسام من زعماء شتى القبائل شعوراً منهم بخطورة الصراع الداخلي على وحدة الأمة-13- ولابد من الإشارة إلى أن أغلب المهاجرين والأنصار قد قاتلوا في صفوف علي بن أبي طالب-14- كما أن هذا الانقسام لم يشمل قريشاً وبقية القبائل فحسب، وإنما امتد إلى الانقسام بين موالي وعبيد كل قبيلة أو فئة وفقاً لطبيعة مواقفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهو أمر مهم سنركز عليه في حينه عندما نتطرق إلى الفتنة في عهد عُثمان بن عفان-رض-.

فهل نستطيع بعد الذي أوردناه أن نقتنع بحكم أدونيس التبسيطي؟!...ومن الأحكام المثيرة للدهشة، ما يراه أدونيس بشأن الخليفة عمر بن الخطاب-رض- حيث يصفه بأنه كان مؤسساً للأصول واتباعياً ولم يكن مع التحول-15- وواقع الحال أن عمر كان مع الأصول ليس بمعنى الإتباع، بل بمعنى التطابق مع المثال الإسلامي ونموذجه المتمثل في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة بما يتعلق بالنصوص المتوفرة، بينما كان جريئاً ومجدداً ومعبراً عن عقلية تنظيمية مبدعة في العديد من الإجراءات الخطيرة المفصحة عن ضرورة مسايرة التحولات والاجتهاد في الشؤون الواقعية التطبيقية، ويكفي أن نقف عند بعض إجراءاته لندرك أنه كان مجدداً ومجتهداً، فعندما طولب بأن يقسم الأرض المحررة في العراق وبلاد الشام ومصر-16- وحصل اختلاف بشأنها بين الصحابة، فثمة من يؤيد قسمة الأرض وثمة من يعارض-17- انبرى متصدياً للمشكلة ليحسم الاختلاف ويراعي مصلحة الأمة، مدافعاً عن وجهة نظره بعدم التقسيم بأنها رأي خاص به واجتهاد منه في فهم آيات الفيء وبما يحقق الخير للأمة-18- فهو إذن يعبر عن رأي ويجتهد ولا يتبع ويقلد.. ويتجلى إبداع عمر في تخميس السلب، فبعد أن كان النبي-ص- قد أمر بكامل السلب للقاتل-19- رأى عمر غير ذلك حيث: "بارز البراء بن مالك مرزبان الزارة فطعنه، فدق صلبه وصرعه، وأخذ سوارين كانا عليه، ويلمعا من ديباج، ومنطقة فيها ذهب وجوهر. فقال عمر: إنا كنا لا نخمس السلب وأن سلب البراء بلغ مالا، فأنا خامسه، قال: فكان أول سلب خُمّس في الإسلام"-20- كما أنه أول من قرر ضريبة العشور-21- وينم تفكيره في عام الرمادة عن اجتهاد وجرأة فقد فكر بأن يسكن فقراء المسلمين في دور الأثرياء إذ ورد عنه قوله:

"لو لم أجد للناس من المال ما يسعهم إلا أن أدخل على كل أهل بيت عدتهم فيقاسمونهم أنصاف بطونهم حتى يأتي الله بحيا فعلت، فإنهم لن يهلكوا على أنصاف بطونهم"-22-.

■ أدونيس يرى
...أن الخليفة
...مر بن الخطاب
...ه كان مؤسساً
...صول واتباعياً
...م يكن مع
...حول.

ويتضح اجتهاد عمر في إلغاء سهم المؤلَّفة قلوبهم. فالمعروف أن النبي محمد-ص- قد تألف زعماء مكة وبعض شيوخ القبائل وأجزل لهم العطاء من غنائم هوازن الأمر الذي أثار قلق الأنصار في حينه-23-

بينما أسقط عمر سهم المؤلفة قلوبهم إعزازاً للإسلام من جهة، وإدراكاً منه بعدم ضرورة دورهم في عهد أبي بكر وعهده-24- كما يبرز اجتهاده في مسألة إحياء الأرض الموات، فبعد أن قرر الرسول-ص- أن:

"من أحيا أرضاً ميتة فهي له، وليس لعرق ظالم حق"-25- رأى عمر انسجاماً مع مصلحة الأمة أن يشترط الإحياء بتحديد زمن إذ كان بعضهم يحتجز الأرض دون إحيائها مما يلحق ضرراً بالأمة، فأقر أن "من أحيا أرضاً ميتة فهي له، وليس لمحتجز حق بعد ثلاث سنين"-26-.

ولا نريد أن نفيض في إجراءات عمر الأخرى التي عبرت عن استجابته للتحول واجتهاده وإمساكه وبحيوية بضرورة التجديد نظراً لتبدل الأحوال إذ نرى أن ما أوردناه من شواهد يجهض رأي أدونيس الذي وصف عمر بالإتباع وعدم الإبداع. ولا يفوتنا أن نشير إلى إجراءات عمر في الموقف من الزنا وإقامة الحد، وموقفه من الأسعار، والسرقة، وغير ذلك من إجراءات جريئة حدت بالعديد من الصحابة إلى التناقض معه، وحدت به إلى أن يقول:

"**اللهم أكفني بلالاً وأصحابه**"-**27**-.

ودفعته إلى أن يقول:

"**اللهم ملوني ومللتهم، وأحسست من نفسي وأحسوا مني، ولا أدري بأينا يكون الكون، وقد أعلم أن لهم قبيلاً منهم، فأقبضني إليك**"-**28**-.

ومن أحكام أدونيس المثيرة وصفه للعرب المحررِّين بأنهم غزاة عنصريون، إذ يقول: "**... شعور العربي إبان الفتح، أنه غاز، وأن الشعب الذي يغزوه لا يختلف عنه وحسب، وإنما هو دونه كذلك، وهذا النزوع العنصري مما دفع العربي إلى مزيد من التمسك بما يبقي على المسافة بينه وبين الآخر، أي بلغته، على الأخص، وبماضيه الثقافي الديني بعامة**"-**29**- **لا بل يسمي سكان البلاد العربية المحررة"... السكان الأصليين في هذه البلدان**"-**30**-.

إن وصف العرب المحررين بالغزاة- وبصرف النظر عن إدراكنا بأن أدونيس يفترض معرفته للنوايا والمشاعر والقلوب- يحيلنا إلى الإشارة إلى دوافع وأسباب حروب التحرير العربية الإسلامية حيث ترتبط بالمشاعر وتكشف عن نوايا العرب والتي كانت مركبة ومتداخلة فالمعروف أن العرب المسلمين كانوا مدفوعين بالجهاد والسبب الاقتصادي-31- لا بل أن الجهاد يتقدم أحياناً على السبب الاقتصادي ويحضر بشكل ساطع وقد أفصح عن هذا قول رسول المقوقس في وصف العرب المسلمين له:

"... رأينا قوماً الموتُ أحب إلى أحدهم من الحياة، والتواضع أحب إليه من الرفعة، ليس لأحدهم رغبة ولا نهمة إنما جلوسهم على التراب وأكلهم على ركبهم وأميرهم كواحد منهم ما يُعرف رفيعهم من وضيعهم ولا السيد فيهم من العبد، وإذا حضرت الصلاة لم يختلف عنها منهم أحد، يغسلون أطرافهم بالماء ويخشعون في صلاتهم"-32- ويلاحظ أن هنالك من أولى الجهاد الدور الأساس-33- ويتجسد السبب القومي والأمني في هذه الحروب أيضاً، ويترافق مع ضرورة تحقيق التكامل الاقتصادي بين دولة المدينة والأراضي العربية المحتلة من قبل الأجنبي، فمنذ عصر الرسالة نجد بوادر الاصطدام بالروم البيزنطيين وتحرشاتهم بدولة المدينة وتحشيد الحشود ضدها، الأمر الذي أملى عدة اصطدامات مسلحة بين العرب المسلمين وبين الروم البيزنطيين وحلفائهم-34- وثمة إشارات إلى وجود أسباب قومية وأمنية ودفاعية في

■ النبي محم... ص- قد تأ... زعماء مكة ويع... شيوخ القب... وأجزل لهم العط... من الغنائم بي... أسقط عمر س... المؤلفة قلو... إعزازاً للإسلام.

العلاقة مع الفرس الساسانيين في العراق، ذلك أن:

"الفرس جعلت تتعدى على العرب وتؤذيهم غاية الأذى لسبب الملك أنه فيهم"-35- ويبدو أن دولة المدينة وبعد أن صار الاصطدام بالفرس حالة واقعية، قد فكرت بأهمية تحرير وإنقاذ عرب العراق:

"**... تكاثرت الفرس عليهم حتى كادوا يجلوهم عنها. وبلغ ذلك أبا بكر -رض- فاغتنم لذلك ولم يدر ما يصنع، فقال له عمر بن الخطاب: يا خليفة رسول الله عندي رأي أشير به عليك، فقال: وماذا يا أبا حفص؟ فقال: خالد بن الوليد قد فتح الله عز وجل على يديه اليمامة وهو مقيم بها مصاهراً... فاكتب إليه ومُره بالمسير إلى العراق حتى يطأ لك الفرس بخيله ورجاله... المثنى بن حارثة وأصحابه فلعل الله تبارك وتعالى يكفيك به أمر الفرس، قال: فقال له أبو بكر -رض-: هذا لعمري رأي**" **-36-** وثمة ما يشير إلى شعور العرب بضرورة وقيمة وحدتهم في هذه الحروب، فعمر بن الخطاب-رض- يقول للهرمزان:

"**إنما غلبتمونا في الجاهلية باجتماعكم وتفرقنا**"-**37**-.

■ من أحكام أدونيس المثيرة وصفه للعرب المحرِّرين بأنهم غزاة عنصريون.

إذن كانت المشاعر التي تحرك العرب المسلمين، متداخلة ومركبة يتواشج فيها ما هو ديني جهادي مع ما هو اقتصادي وأمني وقومي، فهو محرر ومنقذ وليس غازياً، وقد كان العرب المسلمون يستخدمون قوة الحق وليس حق القوة في حروبهم، أما القول بأن "الشعب الذي يغزوه لا يختلف عنه وحسب وإنما هو دونه كذلك" فأمر غريب، تنسفه إجراءات العرب المسلمين التي اتصفت بالإنسانية والانفتاح أولاً، وثانياً يفترض أدونيس أن سكان العراق والشام ومصر ليسوا من العرب: وواقع الحال أن الوجود العربي في هذه البلدان كان راسخاً قديماً.

وإذا سلمنا بأن الأجانب- من فرس وروم- قد جاءوا من بلاد غير عربية واحتلوها بالقوة، وأن سكانها من الأقوام العروبية أساساً، فلنا أن نشير إلى أن العرب ورغم دفع الأجنبي لهم باتجاه الصحارى إقصاءً لهم عن مواقع الخصب وتكريساً للبداوة-38- كانوا يتواجدون في بلادهم على مستوى التشكيلات القبلية الكبيرة مستغلين التخلخل السياسي ومتجهين نحو أراضيهم الخصيبة-39- ناهيك عن تشكيلهم لدويلات في هذه البلاد مثل المناذرة والغساسنة، ومن قبل الحضر وتدمر والبتراء وغيرها.. من كل ما سبق نجد أن خرافة "السكان الأصليين في هذه البلدان" والذي يسعى أدونيس جاهداً ليصطنعهم من غير العرب تتهاوى أمام الدلائل والقرائن التاريخية بالإضافة إلى أن العرب المسلمين، لم يبقوا على المسافة بينهم وبين الآخر من سكان البلاد المحررة، وإذا كان هذا قد حصل، فقد كان في الفترات الأولى قبل الاستقرار وقبل مرحلة التنظيم الإداري والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، لشعور العرب بخصوصية دورهم في الإسلام ورغبتهم في حماية الذات والهوية القومية عن طريق التمسك باللغة العربية التي تشكل محركاً جوهرياً للوعي العربي وخصوصية الأمة، بينما حدث الانفتاح والتفاعل في القرن الأول الهجري بعد الحياة في الأمصار، ولم نعترف بهذا الأمر، فكيف نفسر الحوار والاصطدام الحضاري الذي أثمر الكثير من المعطيات الحضارية في تاريخ الأمة ووضع أسس الثقافة العربية؟...

ويولي أدونيس أهمية واضحة لدراسة الفتنة في زمن عثمان بن عفان-رض- ويواجهنا بعدة أحكام تاريخية تنم عن سوء فهم لطبيعة ما حدث في الفتنة فهو يقول:

"**وكان أبو ذر الغفاري بين أوائل من ناضلوا بفكرهم وعملهم، في سبيل تأسيس التحول، وفي سبيل هذا التأسيس، قتل عثمان، ولم يكن مقتله عملاً فردياً وإنما كان عملاً جماعياً هو النموذج الأول للثورة في**

الإسلام"(40) ويصف الفتنة بأنها كانت: "ثورة طبقية"(41).

وابتداءً لابد من الإشارة إلى أن موقف أبي ذر الغفاري لم يكن مع التحول، إذ يندرج موقفه مع موقف مجموعة من الصحابة ضمن تيار الزهد الذي رأى في الثروات الواسعة إثماً، وناهض التيار الدنيوي، وكان له نقده للتحول الذي جرى في زمن عثمان بن عفان-رض(42) بعبارة أخرى يمثل أبو ذر الغفاري موقف المتصدي، والرافض لطبيعة التحولات، ذلك أنه كان يريد أن يقف عند الأصول والنموذج القرآني والنبوي، فهو لم يكن ليستطيع تحمل ما يرى من تحولات، كان لابد أن تحدث بحكم التطورات الموضوعية للدولة، وبتأثير النزعات الفردية أيضاً، وواقع الحال يرينا أن هذا الصحابي الجليل، كان يتطير من الثروات الطائلة التي تخرج عن حدود الحاجات الضرورية. وكان زاهداً، عفيفاً، ولكنه في الوقت نفسه، قد تطيّر واستاء من التحول ووقف ضده(43) بغض النظر أن هذا التحول كان موضوعياً ولابد منه سيما بعد حروب التحرير العربية الإسلامية، وإطلاق الإسلام لحرية الاستثمار المالي في الزراعة والتجارة وبقية المفاصل الاقتصادية الأخرى.

أما وصف الحركة المسلحة ضد عثمان بأنها "ثورة طبقية" فأمر ينطوي على عدم دراية بالأسباب التي أججت هذه الحركة والتي كانت متشابكة، ومتداخلة ولها أكثر من لون، وابتداءً علينا أن نقرر بأن الطبقة لم تكن قد تشكلت بعد في تلك المرحلة، وإذا توخينا الدقة فإن ثمة خصوصية في تطور الفئات الاجتماعية في المجتمعات ما قبل الرأسمالية من حيث التبلور الطبقي، فإذا أضفنا إلى هذا أن شرف النسب، وشرف السابقة في الإسلام يتيحان للمرء موقعاً اجتماعياً وفئوياً مميزاً حينذاك، أدركنا شيئاً من خصوصية البناء الاجتماعي في تلك الفترة..

وإلى هذا وذاك، فإن أسباب الحركة المسلحة ضد عثمان، كانت عديدة ومركبة ويحكمها تداخل معقد وليست بتلك البساطة التي رأها أدونيس، ففي هذه الحركة التي أسمتها مصادرنا الأولية "الفتنة" نجد تعبيراً عن مصالح متباينة منها ما هو منبثق عن مواقف فردية وعشائرية وقبلية، وأخرى إقليمية، ناهيك عن الصراع بين مركزية الدولة والرؤية العصبية القبلية، ولعل أهم ما يجمع هذه الأسباب المختلفة المتنافرة التي لم تكن لترقى إلى -الثورة- هو البحث عن المصالح والمنافع، دون أن نغفل وجود مجاميع من الأتقياء الورعين الذين كانوا يحملون تصورات خاصة عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية.

ويظهر أن السياسة المالية لعثمان قد أثارت عدم راحة بين أوساط العديد من الفئات بغض النظر عن انحدارهم الاجتماعي، إذ يبدو أن السلبيات التي سجلت ضده كانت اقتصادية بالدرجة الأساس-44- وقد أقر عثمان بسوء السياسة الاقتصادية وتراجع عن موقفه في حواره مع المشاركين في الفتنة-45- رغم أن حواره معهم قد عبر وبشكل دقيق عن قناعته بتصرفه وحقه في أن يتأول وتصرف من خلال موقعه خليفة للمسلمين-46- بيد أن سلوك مروان بن الحكم ورده على أهل الأمصار مخاطباً إياهم بعد حوارهم مع عثمان بلغة قاسية تنم عن تصلب قد أشعلت الفتنة ودفعت بها إلى مرحلة حرجة-47- ويتضح أن مأزق عثمان، هو بلواه ببعض أقاربه ممن أساء التصرف وأثار غضب المسلمين، ويبدو أنه كان يدرك هذا، إذ قال عن ذلك:

"اللهم قد تعلم نيتي فأعني عليهم، وتعلم الذين ابتليت بهم من ذوي رحمي وقرابتي، فأصلحني لهم وأصلحهم لي"(48) ولابد من تأثير العامل الشخصي في مناوءة عثمان بسبب اختلاف المصلحة الفردية كما حصل مع السيدة عائشة وعمر بن العاص اللذين كانا يحملان موقفاً مؤلباً ومعارضاً وله وزنه بين الناس(49)

■ المشاعر ا... تحرك ال... المسلمين ك... متداخلة وم... يتواشج فيها ... هو ديني جه... مع ما ... اقتصادي وأ... وقومي.

كما أن ضرب الصحابي الجليل عمار بن ياسر في مجلس عثمان قد أثار استياء تيار الزهد والورعين(50) وتضافر هذا مع حرمان عبد الله بن مسعود وأبي ذر الغفاري من العطاء(51) ولا شك أن التأثير الديني والعشائري والقبلي كان له دوره في اتخاذ موقف معارض لسياسة عثمان والتصدي لإجراءاته(52) إذ لابد أن يتم دعم وإسناد هؤلاء الصحابة المتضررين جراء تلك السياسة.

ومن المؤكد أن التكوين القبلي في الأمصار، قد أتاح للنعرات القبلية أن تظهر وتعلن عن نفسها بقوة على مستوى موقف القبائل من قريش، وموقف هذه القبائل من بعضها بسبب تباين المصالح والانحياز إلى الأقاليم

(53) وإذا أضفنا إلى ما سبق من أسباب قادت إلى الفتنة، الموقف من الصوافي وزيادة عدد الروادف، فسنقترب من رسم صورة أكثر دقة للعوامل التي حركت الفتنة.. فالمعروف أن عمر بن الخطاب-رض- قد جعل الصوافي للمحررين من عرب الأمصار، وأن وارد هذه الأمصار كان يصرف لسد نفقاتها، وكان يكتفي بحصة الدولة وهو خمس الغنائم التي تحمل إلى المدينة المنورة، ويتضح أن التطور الكبير الذي حصل بشأن الصوافي هو تصرف عثمان في إقطاع بعضها لا بل قيامه باستبدال أراض في الحجاز بأراض في العراق، الأمر الذي استفادت منه قريش، وبعض كبار شيوخ القبائل، وترتب عليه حرمان المحررين ورجال القبائل في العراق من وارد هذه الصوافي فطالبوا عثمان بالتراجع وإلغاء عملية مبادلة الأرض فرفض ذلك، مع الانتباه إلى أن المبادلة حدثت في ولاية سعيد بن العاص على الكوفة(54) وكان لهذا الموقف، أن أجج وأذكى نار الفتنة في صفوف القبائل العربية، فتألبت وتحفزت، وتطلعت إلى استعادة ما رأت أنه حقها الذي حرمت منه، رغم أن عملية المبادلة للأرض قد تمت بموافقتها أساساً. أما الزيادة في عدد الروادف، فيمكن لنا أن نشير إلى أن العرب المسهمين في حروب التحرير العربية الإسلامية، كانوا يتكونون في البداية من أهل الأيام وأهل القادسية، وكانت لهم امتيازاتهم المادية في مجال العطاء حيث كان عطاء أهل الأيام ومنذ خلافة عمر ثلاثة آلاف درهم في السنة، وكان عطاء أهل القادسية ألفين وخمسمائة درهم في السنة-55- بينما كان عطاء الروادف يتراوح بين مئتين إلى خمسمائة درهم في السنة(56) وواضح هنا التباين في العطاء. ولإيضاح هذه المشكلة بما يكفي، ينبغي لنا أن نتوقف ملياً عند الروادف، فمن المعروف أن جاذبية الأمصار وإدراك العرب للرخاء ورغد العيش فيها قياساً بمكان تواجدهم في الجزيرة العربية، قد حدت بالعرب إلى الهجرة إليها بأعداد كثيفة(57) وقد احتضنت الكوفة بالدرجة الأساس أعداداً كبيرة من الروادف في عهد الخليفة عثمان-58- ويظهر أن هذه الأعداد التي قد اتجهت نحو الكوفة قد تأثرت بالجدب والقحط الذي حدث في اليمن في خلافة عثمان (59) وقد كان لهذا التطور في زيادة عدد الروادف تأثيره الاجتماعي والاقتصادي بالذات والسياسي، إذ كتب سعيد بن العاص إلى عثمان قائلاً:

... وصف الحركة ...سلحة ضد ...ان بأنها ثورة ...ية، أمر ينطوي ... عدم دراية ...سباب التي ...بتها.

"أن أهل الكوفة قد اضطرب أمرهم وغلب أهل الشرف منهم والبيوتات والسابقة والقدمة، والغالب على تلك البلاد روادف ردفت، وأعراب لحقت، حتى ما ينظر إلى ذي شرف ولا بلاء من نازلتها ولا نابتتها"(60) ومع أن عثمان سعى إلى حفظ حق المقاتلة الأوائل وإعطاء كل ذي حق حقه في العطاء وأبقى على إجراء عمر بهذا الشأن، إلا أن سعيه جوبه بمعارضة ولم يوفق في هذا الإجراء إذ أن:

".. الذين لا سابقة لهم ولا قدمة لا يبلغون مبلغ أهل السابقة والقدمة في المجالس والرياسة والحظوة، ثم كانوا يعيبون التفضيل، ويجعلونه جفوة، وهم في ذلك يختفون به ولا يكادون يظهرونه لأنه لا حجة لهم والناس

عليهم، فكان إذا لحق بهم لاحق من ناشئ عربي أو أعرابي أو محرر استحلى كلامهم، فكانوا في زيادة، وكان الناس في نقصان حتى غلب الشر"(61) والمعروف أن هذا التطور في زيادة عدد الروادف وعلاقة ذلك بالعطاء قد قاد إلى مشكلة إذ:

"جعل عطاء القادمين الجدد يتناقص بأطراد وفق فترة وصولهم، ولما كانت القبائل في الأمصار منظمة لغرض التعبئة والعطاء إلى عرافات وإلى وحدات كبيرة- الأسباع في الكوفة والأخماس في البصرة مثلاً لكل منها مجموع محدد من العطاء- فمن المحتمل أن الزيادات الكبيرة في الروادف تؤثر على أعطيات المجموعة وتخفضها(62) ومما يعزز الرأي أعلاه ورود إشارات عديدة في مصادرنا الأولية إلى إجراء تغييرات في نظام الأسباع في الأمصار في خلافة علي بن أبي طالب-رض- واختلافها عما كانت عليه في عهدي عمر وعثمان-رض-63- وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نفسر أيضاً وجود بعض زعماء المعارضة ينتسبون إلى عبد القيس الذين كانوا من الروادف المستائين من وضعهم الاقتصادي-64-.ويرتكز أدونيس في وصفه الفتنة بأنها "ثورة طبقية" إلى قول السيدة عائشة-رض- التي شخصت المشتركين فيها بـ:

"الغوغاء من أهل الأمصار، وأهل المياه، وعبيد المدينة"-56-.

والنص مأخوذ عن الطبري(66) ومع أننا قد شخصنا وجود أسباب أخرى في الفتنة، وبروز فئات متباينة المصالح فيها، فلنا أن نقر مع أدونيس بوجود دور معين للعامة وللعبيد أيضاً في الفتنة، ذلك أن مصادرنا الأولية تورد أكثر من إشارة بهذا الصدد-67- إلا أن من الخطورة اعتبار إسهام العامة والعبيد في الفتنة "ثورة طبقية ذلك أن إسهام هذه الفئة كان مع عثمان من جهة، وضده من جهة أخرى حيث إنها كانت ذات مصالح متباينة ومنقسمة على نفسها بحكم وجود الولاء وتبعية هذه الفئة لأسيادها من ناحية الموقف مع أو ضد سياسة عثمان، فمن المعروف أن عثمان نفسه كان قد اتخذ جنداً عظيماً من رقيق الخُمس-68- كما وجد الرقيق في عهده أكثر من صحابي-69- ولابد أن يكون موقف العامة والعبيد بالذات غير موحد وغير متجانس بحكم ارتباطهم بمواقف أسيادهم التي كانت متباينة من الفتنة، يعزز رأينا هذا وجود عبيد وموال لعثمان دافعوا عنه ودفعوا حياتهم ثمناً لموقفهم هذا-70- وأن موالي وعبيد بني أمية، كانوا تابعين لأسيادهم في الموقف من الفتنة.

إن ما أوردناه في السطور السابقة ليشير وبشكل جلي إلى تداخل الأسباب الاقتصادية والاجتماعية والمصالح الفردية والقبلية والإقليمية، لا بل حتى المواقف الشخصية، ويبرز الصراع بين مركزية الدولة ونظرة القبائل، مما يشير إلى تضافر عوامل عديدة في الفتنة، ويجعل من المحال الاستجابة إلى تفسير أحادي، ناقص. ومبتور لا يراعي تطور الظروف الموضوعية وتبدل الأحوال، والوشائج العميقة بين ما هو ذاتي وموضوعي.

ومن أكثر الأمور إثارة للدهشة، وما يقرره أدونيس، بشأن أحوال الموالي في العصر الأموي، إذ يقول:

"فلم يكن المولى مثلاً، إنساناً ولم يكن مواطناً، كان يُملك أو يُطرح كالأشياء"-71- فأدونيس هنا يقع في خطيئة الإعمام جرياً إلى عاداته في أغلب المواقف في كتابه، أضف أنه لا يحدد شكل الولاء الذي يقصد، ولا يعيّن أي الموالي يريد، فمن المعروف أن الولاء لم يكن واحداً، وأنه قد اختلف في الإسلام عما كان عليه عند عرب ما قبل الإسلام ذلك أن هنالك أكثر من شكل للولاء قبل الإسلام، فثمة ولاء، هو ولاء القرابة ويشير إلى صلة التناصر والتعاون بين أبناء القبيلة الواحدة ويستند بالدرجة الأساس إلى رابطة الدم-72- وثمة ولاء هو

■ اللهم قد ت... نيتي فأع... عليهم، وت... الذين ابتليت ب... من ذوي رح... وقرابتي فأصلح... لهم وأصلحهم ل...

ولاء الحلف الذي كان له الانتشار الأوسع لدى عرب ما قبل الإسلام، وهو عبارة عن عقد بين أكثر من قبيلة أو شخص يستهدف النجدة والتناصر والعون واتخاذ مواقف موحدة من عدة مسائل، ويملي التزامات خاصة للمتحالفين-73- وهنالك ولاء الجوار، الذي يلجأ بموجبه فرد أو مجموعة لتقيم مع قبيلة، إمتناعاً وحماية من خوف أو تهديد-74- كما نجد ولاء العتاقة حيث نقف أمام الكثير من حالات هذا الولاء الذي ارتُبط بتحرير العبيد وعتقهم وربما التحالف معهم أحياناً وفقاً لطبيعة وشخصية وكفاءة كل منهم-75-.

ويبدو أن طبيعة البناء الاجتماعي للقبيلة العربية، قد جعل الأفضلية لموالي القرابة فالحلف ثم لموالي الجوار والعبيد بحكم إيلاء العربي لرابطة النسب الأهمية الأولى-76- بحيث وجدنا من لا يساوي بين الحر والهجين في دفع الديات وفي الميراث أيضاً-77-.

■ التكوين
قبلي في
أمصار قد أتاح
نعرات القبلية
ن تظهر وتعلن
ن نفسها بقوة
ي قريش.

وعندما ظهر الإسلام، أكد الرسول-ص- ولاء العقيدة تطبيقاً للنص القرآني الذي جعل المسلمين أولياء بعضهم-78- وقصره عليهم دون بقية أهل الأديان السماوية الأخرى-79- وشدد الرسول-ص- في إجراءاته على ولاء العقيدة ومنحه خصوصيته وأفضليته-80- وجعل دماء المسلمين تتكافأ ولهم ميزة على الكافرين في الدم ودفع الديات-81-.

يتضح مما سبق أن أشكال الولاء ليست واحدة عند عرب ما قبل الإسلام، وإن الإسلام قد جعل السيادة والهيمنة لولاء العقيدة، ويتضح لنا حجم المغامرة التي قام بها أدونيس وهو يختصر بسطر واحد حالة شديدة التعقيد والتداخل، فهو لم يقرر أي الموالي يريد، وهو لم يفرق بين مولى ومولى، وبين مرحلة وأخرى، أو مكان وآخر، أو سياسة خليفة دون آخر بشأن الموقف من الموالي، وإلى هذا وذاك فإن رأيه بشأن الموالي الذين لم يحدد شكل ولائهم في العصر الأموي ووصفه إياهم بأنهم لم يكونوا ممتلكين لصفة الإنسان ولم يكونوا مواطنين بل مجرد أشياء، رأي لا يستقيم ولا يتسق مع الحقائق التاريخية والدلائل والشواهد التي سنعرضها الآن، إذ يدرك الباحثون أن الموقف من الموالي، كان يتحدد في نظريتين، الأولى إسلامية ترى لهم الحق الكامل المكافئ للعرب المسلمين-هذا بشأن الموالي من غير العرب- بينما ترى النظرة القبلية ذات المنطلق البدوي السائد في الأمصار والمتأتي عن جذور الموقف من الدم والنسب، أنهم دون العرب المسلمين، وهنا لابد من تأثير وحصر هذه النظرة ضمن إطار الأوساط القبلية-82- وأن موقف الدولة الأموية غير ذلك، وابتداء لابد من الاعتراف بأن الموالي لم يكونوا فئة أو طبقة واحدة، ولم تكن أوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية واحدة، كما لم تكن نظرة الدولة إليهم واحدة، فمن المعروف أن الموالي في الدولة الأموية، كانوا يمتلكون حرية ممارسة مختلف المهن-83- بحيث يبدو واضحاً سيطرتهم على الأعمال التجارية والحرف اليدوية-84- ووجد بين الموالي من امتلك الأموال الطائلة وكان له حق امتلاك العبيد والاستعانة بهم في الأعمال التجارية-85- وعد الكثير منهم أغنياء-86- ولقد استفاد العديد من الموالي سيما موالي العتاقة من علاقاتهم بمواليهم العرب لتحقيق مكاسب اقتصادية بحيث عد بعض المؤرخين أوضاعهم الاقتصادية أفضل من مواليهم العرب-87-.

وقد احتل الموالي في الدولة الأموية، الكثير من المواقع والوظائف الإدارية والفكرية، فكان منهم كتاب الدواوين، وعمال الخراج الذين عملوا بمعية الخلفاء والولاة والعمال. كما وجد بينهم كتاب الدواوين والمسؤولين عن الحجابة والإشراف على مصالح مواليهم العرب أضف إلى أنهم كانوا حراساً للخلفاء أو العمال، كما وجد بينهم من انخرط في سلك الشرطة-88- وأتيح لبعض الموالي امتلاك الأراضي الواسعة التي كانت لهم منذ

البداية وأبقاها العرب المسلمون في أيديهم أو أقطعت لهم من قبل مواليهم العرب-89- كما وجدت لبعضهم ضياع كبيرة-90-.

كما عمل الموالي بحرية في مجال العلم والتربية وتأديب أبناء الخلفاء والولاة، وكانوا يتقاضون رواتب ومخصصات مجزية-91-.

ولقد انخرط الموالي في الأحداث السياسية والأعمال العسكرية، فثمة إشارات عديدة تشير إلى مساهمتهم مع مواليهم العرب المسلمين في القتال في صفوف الجيش-92- وتشير الوقائع والأحداث التاريخية إلى أن الموقف السياسي للموالي لم يكن موحداً، كما تؤيد أن الموالي قد سجلوا في ديوان الجند وتقاضوا العطاء-93-.

■ النـ
الإسلامية تـ
إنسانية المو
لأنها تؤكد
العقيدة.

ومن الإنصاف أن نشير إلى أن التركيب القبلي وامتداد النظرة البدوية السابقة والمتأتية عن المرحلة السابقة للإسلام إلى سكان الأمصار المهاجرين وجلهم من البدو، قد ميز في الأوساط القبلية بين العربي والمولى، بحكم أن العرب كانوا يعتمدون الكفاءة والمساواة في تحقيق الحلف أو الزواج، وكانت الكفاءة ديدنهم مع أنفسهم فلا مندوحة من أن تسحب على الموالي، بشأن الزواج والمصاهرة مثلاً -94- مع الأخذ بنظر الاعتبار بأن العديد من الموالي كانوا لا يحبذون الزواج من وإلى العرب، وأن النظرة الإسلامية كانت غير النظرة القبلية، لا بل إن الكثير من خلفاء الأمويين قد تزوجوا نساء من الموالي، وهو أمر يتطابق مع النظرة التي أكدها الإسلام ابتداءً والمناقضة لفهم الأوساط القبلية في هذا المجال، وعلينا أن ننتبه هنا إلى أن مرحلة صدر الإسلام والدولة الأموية، قد شهدت صراعاً بين النظرتين.

ومن المهم الانتباه أيضاً إلى أن بعض الموالي قد قام بمهام الإمامة في الصلاة وهو عمل فيه طابع السيادة الدينية والاجتماعية معاً-95-.

المهم هنا أن نؤكد بأن أشكال الولاء لم تكن واحدة، وأن فئة الموالي كانت غير متجانسة، ولم تكن ممتلكة لموقف سياسي أو اجتماعي أو فكري موحد، أضف أن أوضاعهم الاقتصادية وأمورهم المعاشية كانت مفتقدة للحالة الواحدة، لا بل إن الموقف من الموالي كان رهين شكل الولاء وما يترتب عليه من التزامات، وأن الدولة الأموية قد أشركتهم في الكثير من الأعمال وأسندت إليهم المواقع التي تتناسب مع مواهبهم وطبيعة ولائهم، ونستطيع أن نقرر بأن طبيعة نظرة الأمويين إلى الموالي لم تكن واحدة بحكم اختلاف تشكيل فئة الموالي، وبحكم النزعات الشخصية لكل خليفة أو عامل أو وال، ولنا أن نذهب أبعد فنقرر بأن النظرة الإسلامية كانت تحترم إنسانية الموالي لأنها قد أكدت ولاء العقيدة، وبقدر الاقتراب أو الابتعاد عن هذه النظرة بفعل العوامل القبلية أو الشخصية أو الظروف والتحولات السياسية، يمكن أن ترسم ظلال وألوان التعامل مع الموالي وتحديد الموقف منهم، مقابل موقفهم هم أيضاً.

لقد قلنا في بداية بحثنا إن أدونيس في-الثابت والمتحول- يقع في فخ الانتقام ويعتمد نظرة أحادية تجزيئية، ويخفي نزوعاً طائفياً، مضمراً ومستتراً تارة ومعلناً عنه تارة أخرى ونأمل أن نكون في بحثنا هذا قد تحاشينا اعتماد مثل هذا النزوع، واقترينا من الحقيقة التي تستضيء بالأدلة والقرائن التاريخية، وترتكز إلى العقل والانفتاح والابتعاد عن النوايا المسبقة في التعامل مع تاريخ الأمة.

❑❑

▶ مصادر ومراجع البحث:

1- الكتاب من إصدار دار العودة/ بيروت/ ط1/ 1974.

2- من جملة الآراء والأحكام التي تؤيد ما ذهبنا إليه في نطاق الفكر قول أدونيس في ص19 أنه كان في بحثه مدفوعاً إلى: "الكشف عن سر العداء الذي يكنه العربي بعامة، لكل إبداع، حتى لكأنه مفطور عليه". وقوله في ص27: "الذهن العربي ذهن الفردنة التجريدية والغيبية المطلقة". وقوله في ص28 أن فكر العربي يقع في: "... الماضوية وأعني بها التعلق بالمعلوم ورفض المجهول"؟ وانظر كذلك ص27، ص31 من "الثابت والمتحول".

3- الثابت والمتحول، ص17

4- على سبيل المثال الذي ينهض على توفر مادة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي، انظر:

-أبو يوسف يعقوب بن إبراهيم (ت 182 هـ) الخراج، دار المعرفة، بيروت 1979.

-ابن آدم، يحيى بن آدم القرشي (ت 203هـ) كتاب الخراج، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، 1979.

-البلاذري، أحمد بن يحيى ت(279 هـ) فتوح البلدان، تحقيق: رضوان محمد رضوان، دار الكتب العلمية، بيروت 1978.

-ابن رجب، أبو الفرج عبد الرحمن بن أحمد الخبلي (ت 795 هـ) الاستخراج لأحكام الخراج، تحقيق: عبد الله الصديق، دار المعرفة، بيروت 1979.

-ابن سلام، أبو عبيد القاسم بن سلام (ت 224 هـ) الأموال، تحقيق: محمد حامد الفقي، دار الكتب المصرية، القاهرة 1353هـ.

-الشيباني، محمد بن الحسن (ت 89هـ) الاكتساب في الرزق المستطاب، تلخيص: محمد بن سماعة، تحقيق: محمود عرنوس، مطبعة الأنوار، ط1، القاهرة 1938.

-الشرباحي، أحمد ، المعجم الاقتصادي الإسلامي، دار الجليل، بيروت 1981.

-العلي، صالح أحمد، التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية في البصرة في القرن الأول الهجري، دار الطليعة، ط2/ بيروت 1969.

-كاهن، كلود ، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، ترجمة: د. بدر الدين القاسم، دار الحقيقة، ط1، بيروت 1972.

-لومبار، موريس ، الإسلام في مجده الأول، ترجمة وتعليق: إسماعيل العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط2، 1984، وانظر كتابات مونتغمري واط، ومكسيم، رودنسون وماسينيون.

5- الثابت والمتحول، ص18.

6- الثابت والمتحول، ص20.

7- الثابت والمتحول، ص31.

8- الثابت والمتحول، ص36.

9- انظر:

-أبو يوسف، يعقوب بن إبراهيم(ت 182 هـ)، الخراج، دار المعرفة، بيروت، 1979، ص11-12 وص47.

- ابن سلام، أبو عبيد القاسم بن سلام (ت 224 هـ) ، الأموال، تحقيق: محمد حامد الفقي، دار الكتب المصرية، القاهرة 1353 هـ.ص 226-227.

- الضبي، سيف بن عمر الأسدي (ت 200هـ)، الفتنة ووقعة الجمل، جمع وتصنيف: أحمد راتب عرموش، ط4، دار النفائس، 1982. ص76، ص97، ص116 لاحظ موقف عائشة وطلحة والزبير، ص118 موقف عبد الله بن عمر، من مجمل التحولات التي تداخل فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي.

- قدامة بن جعفر (ت 310 هـ)د، الخراج وصناعة الكتابة، شرح وتعليق: د. محمد حسين الزبيدي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد 1981. وانظر تواريخ: الطبري، المسعودي، اليعقوبي، وكتب الصحاح والسنن، كذلك كتب الأدب والمعاجم. ومؤلفات البلدانيين العرب المسلمين. وانظر من المراجع الحديثة على سبيل المثال:

-الجابري، محمد عابد، فكر ابن خلدون (العصبية والدولة) دار الطليعة، ط2، بيروت 1982.

-جوايتاين، س، د، دراسات في التاريخ الإسلامي والنظم الإسلامية، تعريف وتحقيق: عطية القومي وكالة المطبوعات، ط1 الكويت 1980.

-جودة، جمال محمد، العرب والأرض في العراق في صدر الإسلام، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط1 الأردن 1977.

-حسين فالح، الحياة الزراعية في بلاد الشام في العصر الأموي، مطابع دار الشعب، الأردن 1978.

-دينيت، دانييل، الجزية والإسلام، ترجمة، فوزي فهيم جاد الله، دار مكتبة الحياة، بيروت 1960.

-الدوري، عبد العزيز، *مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، دار الطليعة، ط2، بيروت 1978.

*التكوين التاريخي للأمة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 1984.

-الريس، محمد ضياء الدين، الخراج والنظم المالية للدولة الإسلامية، دار الأنصار، ط24، القاهرة 1977.

-سعد، أحمد صادق سعد، تاريخ مصر الاجتماعي، دار ابن خلدون، ط1، بيروت 1979.

10- الضبي، المصدر نفسه، ص160.

11- المنقري، نصر بن مزاحم (ت 212 هـ)، وقعة صفين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، المؤسسة العربية الحديثة، ط2، القاهرة 1382 هـ، ص513- 514.

12- ابن سعد، محمد بن سعد كاتب الواقدي (ت230 هـ)، كتاب الطبقات الكبير، تصحيح: ادوارد سخو، ليدن 1321 هـ 1347هـ، جـ3، ق1، ص20.

13- الدينوري، أبو حنيفة أحمد ابن داؤد (ت282 هـ)، الأخبار الطوال، تحقيق: عبد المنعم عامر، وزارة الثقافة والإعلام والإرشاد القومي، ط1، القاهرة 1960م، ص189.

14- الزبير بن بكار (ت 256 هـ)، الأخبار الموفقيات، تحقيق: د. سامي مكي العاني، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد 1972، ص335.

15- الثابت والمتحول، ص41.

16- ابن آدم يحيى بن آدم القرشي (ت203 هـ)، كتاب الخراج، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، 1979. ص27-28، أبو يوسف، الخراج، ص26. فتوح البلدان، تحقيق: رضوان محمد رضوان، دار الكتب العلمية، بيروت 1978م، ص215.

17- أبو يوسف، الخراج، ص25.

18- المصدر نفسه، ص25، وص35.

19- ابن سلام، الأموال، ص38.

20- المصدر نفسه، ص38.

21- أبو يوسف، الخراج، ص134.

22- ابن سعد، الطبقات الكبير، جـ3، ق1، ص228.
23- انظر:
ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أمية (ت 245 هـ)
المحبر، تحقيق: د.ايلزة ليختن شتيتر، المكتب التجاري، بيروت، بلا تاريخ طبع، ص474.
الواقدي، محمد عمر بن واقد (ت 207 هـ)
المغازي، تحقيق: د. مارسدن جونس، مؤسسة الأعلمي للمطوبعات، بيروت، جـ3، ص956.
24- الجصاص، أبو بكر أحمد بن علي الرازي الجصاص الحنفي (ت 370 هـ)
أحكام القرآن، المطبعة البهية بمصر، 1347 هـ، ج3، ص153- 154.
25- البخاري، محمد بن إسماعيل (ت 256 هـ)
صحيح البخاري، كتاب الشعب، 1378 هـ، 9ج، ص286 (باب إحياء الأرض والأموال).
26- أبو يوسف، الخراج، ص65.
27- أبو يوسف، الخراج، ص26.
28- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت310 هـ)
تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة 1962، جـ4، ص214.
29- الثابت والمتحول، ص67.
30- الثابت والمتحول، ص67.
31- الطبري، تاريخ، جـ3، ص354
البلاذري، فتوح البلدان، ص115.
قدامة بن جعفر، الخراج وصنعة الكتاب، ص357.
32- ابن عبد الحكم، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله (ت 242 هـ)
فتوح مصر وأخبارها، طبعة ليدن 1920م، ص.65
33- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت 808 هـ)
مقدمة ابن خلدون، دار البيان، بيروت، بلا تاريخ طبع، ص.158
34- انظر:
الواقدي، المغازي، جـ1، ص403
الطبري، تاريخ، جـ3، ص33، ص37، ص39، ص.101
35- ابن أعثم الكوفي، أبو محمد بن أعثم (ت 314 هـ)
كتاب الفتوح، تحقيق: محمد عبد المعيد خان، دائرة المعارف العثمانية، 8ج، الهند 1968- 1975، جـ1، ص.89
36- المصدر نفسه، جـ1، ص.90
37- الطبري، تاريخ، جـ4، ص.88
38- علي بن أبي طالب (ت 40 هـ)
نهج البلاغة، شرح: محمد عبدة، 4ج، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت جـ2، ص.53

39- انظر:

الطبري، تاريخ، جـ2، ص609، وص55، وص95، جـ3، ص523.

المسعودي، مروج، جـ1، ص275، وص279.

أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله (ت 365 هـ)

الأوائل، تحقيق: محمد السيد الوكيل، نشر سعد طرابزوني، المدينة المنورة، 1966، ص75 و ص77.

المقريزي، تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي (ت 845 هـ)

المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، 2ج، بولاق 1270 هـ، جـ1، ص177.

40- الثابت والمتحول، ص77.

41- الثابت والمتحول، ص78.

42- المسعودي، مروج الذهب، جـ2، ص342.

43- للتوسع في معرفة موقف أبي ذر من التحول، انظر:

ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد الشيباني (ت241 هـ)

كتاب الزهد، دار الكتب العلمية، بيروت 1978م، ص146، وص147، وص148.

البلاذري، أنساب الأشراف، جـ5، تحقيق: جوايتن، مكتبة المثنى ببغداد (عن طبعة القدس 1963م)، ص53، ص59.

الطبري، تاريخ، جـ4 ص284 إذ قال عثمان لأبي ذر بشأن التحولات:

"يا أبا ذر علي أن أقضي ما علي، وآخذ ما على الرعية ولا أجبرهم على الزهد"

ابن الأثير، عز الدين بن الحسين بين الحسين علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني (ت 630 هـ)

الكامل في التاريخ، دار صادر 120ج، بيروت 1965- 1966، جـ3، ص114- 115- 116.

44- البلاذري، أنساب، جـ5، ص25.

45- الطبري، تاريخ، جـ4، ص361.

46- ابن سعد، كتاب الطبقات الكبير، جـ3، ق1، ص48.

الطبري، تاريخ، جـ4، ص355.

47- الطبري، المصدر نفسه، جـ4، ص355.

48- الزبير بن بكار، الأخبار الموفقيات، ص607.

49- اليعقوبي، تاريخ، جـ2، ص163.

البلاذري، أنساب، جـ5، ص74.

50- ابن قتيبة، الإمامة والسياسة (منسوب إلى ابن قتيبة) مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 2ج، ط1، القاهرة 1937، جـ1، ص32.

51- البلاذري، أنساب، جـ5، ص37، ص59.

اليعقوبي، تاريخ، جـ2، ص158.

52- البلاذري، المصدر نفسه، جـ5، ص47.

53- انظر:

ابن خلدون، المقدمة، ص215

ابن أعثم الكوفي، كتاب الفتوح، ج2، ص110- 111 (على التوالي).

54- الطبري، تاريخ، جـ4، ص317، ص.348

55- المصدر نفسه، جـ3، ص.568

56- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، جـ2، ص.503

57- الدينوري، الأخبار الطوال، ص.117

58- الطبري، ج4، ص279- .281

59- البسوي، يعقوب بن سفيان (ت 227 هـ)

المعرفة والتاريخ، تحقيق: أكرم ضياء العمري، مطبعة الإرشاد، 3ج، بغداد 1974، جـ2، ص.317

60- الطبري، المصدر السابق، جـ4، ص.279

61- المصدر نفسه، جـ4، نفس الصفحة، وص.281

62- الدوري، عبد العزيز

في التنظيم الاقتصادي في صدر الإسلام (مجلة العلوم الاجتماعية) عدد خاص بمناسبة دخول القرن الهجري الخامس عشر، جامعة الكويت، 1981، (من ص75- ص90)، ص.79

63- انظر:

نصر بن مزاحم المنقري (ت212 هـ)

وقعة صفين، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة المدني، ط2، القاهرة، 1962، ص117.

الدينوري، الأخبار الطوال، ص146

الطبري، تاريخ، جـ4، ص.48

64- الطبري، المصدر نفسه، جـ4، ص.91

65- الثابت والمتحول، ص.78

66- المصدر السابق، جـ4، ص.448

67- انظر:

البلاذري، فتوح البلدان، ص238

والطبري، المصدر نفسه، جـ4، ص281، ص473، ص461

والسمهودي، أبو الحسن بن عبد الله (ت 911 هـ)

وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، مطبعة الآداب والمؤيد، 2ج، القاهرة 1326 هـ، جـ1، ص355، جـ2، ص.319

68- الطبري، المصدر نفسه، جـ4، ص370- .371

69- ابن سعد، كتاب الطبقات الكبير، جـ3، ق1، ص112.

السمهودي، وفاء، جـ2، ص.280

70- الضبي، سيف بن عمر، الفتنة ووقعة الجمل، ص.73

71- الثابت والمتحول، ص.76

72- انظر:

سورة النساء/ 33

سورة مريم/ 4 – 7

ابن منظور: كلمة "ولي"

73- انظر:

ابن منظور (كلمة حلف) إذ يقول:

"المولى الحليف هو من انضم إليك فعز بعزك وامتنع بمنعتك"

وانظر: اليعقوبي، تاريخ، ج2، ص781

74- انظر:

ابن منظور كلمة "جار"

75- انظر:

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم

المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، القاهرة، 1960، ص264

وابن حجر، أحمد بن علي بن محمد العسقلاني

الإصابة في تمييز الصحابة، 4ج، القاهرة، 1928، ج1، ص136- 137، ج2، ص195.

البسوي، المعرفة والتاريخ، ج2، ص685.

76- انظر:

الجاحظ، عمرو بن بحر

البيان والتبيين، 4ج، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ط2، 1960 ج2، ص267

وابن هشام، عبد الملك بن أيوب

السيرة النبوية، 4ج، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، 1936، ج3، ص26.

77- انظر:

القالي، إسماعيل بن قاسم

كتاب الأمالي، تحقيق: إسماعيل يوسف، القاهرة، ط2، 1926، ج1، ص73 وابن عبد ربه، أحمد بن محمد

العقد الفريد، 7ج، تحقيق: أحمد أمين وزميلاه، القاهرة، 1970- 1944، ج6، ص129.

78- انظر:

الأنفال /72، المائدة /57، وابن هشام، السيرة، ج2، ص332.

79- المائدة /51.

80- انظر:

ابن حنبل، أحمد

المسند، 6ج، بيروت 1969، ج2، ص191

الأصبهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله

حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، 1ج، يروت، ط2، 1967، ج4، ص374.

81- ابن حنبل، المصدر نفسه، ج2، ص215، جـ3، ص162
ابن هشام، السيرة، جـ2، ص47- 148- 149
82- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج4، ص414
ابن قتيبة، المعارف، ص.439
83- ابن قتيبة، المصدر نفسه، ص485- 449
الأصبهاني، حلية الأولياء، ج4، ص199- 200
84- جودة، جمال
الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للموالي في صدر الإسلام، دار البشير/ عمان/ 1989/ ص.113
85- المرجع نفسه، نفس الصفحة.
86- انظر: ابن حبيب،
ابن قتيبة، المعارف، ص177، ص202
البسوي، المعرفة والتاريخ، جـ2، ص64، ص417
ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص96
ابن حبيب، المحبر، ص.342
87- الدوري، عبد العزيز
مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، بيروت 1969، ص.40
88- انظر:
الجهشياري، محمد بن عبدوس
الوزراء والكتاب، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي، القاهرة، 1938، ص25، ص27، ص34، ص44، ص60، ص64
واليعقوبي، تاريخ، جـ2، ص279، ص301، ص349
الزبير بن بكار
نسب قريش، ص715
89- انظر:
ابن قتيبة، المعارف، ص178- ص422
ابن حجر، الإصابة، ج3، ص239
90- ابن حبيب، المحجر، ص.345
91- ابن قتيبة، المصدر السابق، ص549
البسوي، المعرفة والتاريخ، جـ1، ص568
92- ابن أعثم الكوفي، الفتوح، جـ5، ص295، ج6، ص319
93- انظر:
ابن عساكر، علي بن الحسين بن هبة الله
تهذيب التاريخ الكبير، 7ج، تهذيب: عبد القادر بدران وأحمد عبيد، دمشق سنة 1330- 1332 هـ وسنة 1349-

1351، ج7، ص203، ص407

ابن حبيب، المحجر، ص341

ابن أعثم، الفتوح، ج7، ص161

اليعوبي، تاريخ، جـ2، ص358

94- انظر:

ابن منظور، لسان كلمة (كفأ)

وانظر: الزبير بن بكار نسب قريش، ص222

الجاحظ، البيان والتبيين، جـ2، ص33

95- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج2، ص233

ابن قتيبة، المعارف، ص446

وانظر: المبرد، محمد بن يزيد

الكامل في الأدب، 4ج، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وزميله، القاهرة، جـ2، ص96

البسوي، المعرفة والتاريخ، جـ2، ص403.

❑❑❑

شـعر التفعيلة

بين التأنيث والتذكير

د. بوجمعة بوبعيو

تعد هذه الدراسة انطلاقاً من عنوانها رداً على مقالة دبجها قلم الدكتور عبد الله الغذامي "صاحب الخطيئة والتكفير"، حيث تفضلت مجلة "فصول" في مجلدها السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997 بنشر مقالة بعنوان "تأنيث القصيدة قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية".

وقد شدتني إثارة العنوان، فقرأت المقالة بلهفة المتعطش إلى ما تجيد به قريحة الباحث الذي عودنا بدراسات حداثية تحظى بمكانة خاصة في خضم الدراسات التي ينجزها دارسونا وباحثونا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة بعامة.

وبعد قراءتي الأولية، تولدت في نفسي حاجة ماسة إلى ضرورة معاودة القراءة لما في الموضوع من حدة من جهة، ولما يتخلله من آراء جديرة بالمناقشة والتمحيص من جهة أخرى.

يستهل الغذامي مقالته قائلاً "لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة.

■ يقول عبد الله الغذامي: لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة

ففي عام 1947 وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد وقعت كوليرا أخرى إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء"(1)

والحقيقة أن هناك آراء عديدة عن ريادة الشعر الحر، أهي لنازك الملائكة من خلال قصيدة الكوليرا المنشورة في 1947/10/27 على صفحات جريدة العروبة اللبنانية (2) أم هي لبدر شاكر السياب من خلال ديوانه "أزهار ذابلة" الذي ظهر في نفس المدة التي ظهرت خلالها القصيدة المذكورة، حيث حمل ديوان السياب قصيدة بعنوان "هل كان حباً" وقد علق عليها الشاعر نفسه بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي(3)، أم أن هذه الريادة تعود إلى عبد الوهاب البياتي الذي يأبى ألا يذكر اسمه بصفته رائداً في هذا المجال(4)، فضلاً عن بلند الحيدري الذي يأتي من بعيد ليؤكد أنه ألف –هو الآخر– في هذا النوع من الشعر(5).

وفي ضوء المعطيات السابقة، ولكي لا نقع في التكرارية، فإنه يمكن القول إن حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة هي حركة شعرية حداثية جاءت استجابة حتمية لمقتضيات الشعر المعاصر وما يتطلبه من تطوير في بناه الموسيقية والتعبيرية، وقد كانت الصيحة الأولى من العراق، وبغداد تحديداً كما تؤكد ذلك نازك الملائكة(6) حيث ساهم كل من السياب ونازك البياتي والحيدري في وضع اللبنات الأولى لبناء صرح قصيدة

التفعيلة، التي سرعان ما اكتسبت مشروعيتها ونمطيتها على أيدي لفيف من الشعراء العرب في مصر ولبنان وباقي الأقطار العربية الأخرى، أمثال: صلاح عبد الصبور، وعبد المعطي حجازي، وأدونيس، وخليل حاوي، يوسف الخال، ونزار قباني.. الخ.

بيد أن قولنا هذا ليس مدعاة لتقزيم دور نازك الملائكة أو التقليل من قيمتها في مجال تحديد أطر الشعر الحر شكلاً ومضموناً، فكتابها "قضايا الشعر المعاصر" لأسطع دليل على مدى إسهام هذه الشاعرة الناقدة في بلورة مفهوم الشعر الحر بعامة لكن أن ينظر إلى هذه المرأة على أنها "المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر"(7)، فهذا ما نود مناقشته بشيء من الروية والتأني.

أولاً: يجب ألا ننظر إلى الشعر، أي شعر، عربياً كان أم أجنبياً، من منظور إسناد بيولوجي، أهو ذكوري أم أنثوي، لأن الخصائص الإنسانية تكاد تكون متساوية -في جلها- بين الرجل والمرأة، وما تجيد به المرأة منقول وفكر ليس حكراً عليها وحدها والعكس صحيح.

ثانياً: أما إذا انطلقنا من خصوصية الشعر العربي التراثي، أهو يحمل سمات الفحولة أم الأنوثة، فهنا أيضاً ينبغي أن نضع في الحسبان عدداً من الاعتبارات والمقاييس، فإذا كان الأمر متعلقاً بمصادر قول هذا الشعر، فإن جله نابع من إحساس شعراء يمثلون الفروسية بمختلف قيمها ومفاهيمها، من فخر ومدح وشجاعة وكرم وبطولة وفداء.. الخ..

■ كتا
قضايا الشع
المعاصر أك
دليل على مد
إسهام ناز
الملائكة الشاع
الناقدة في بلو
مفهوم الشع
الحر

وانطلاقاً من العقلية العربية البدوية السائدة – منذ القدم- فإن هذه الفروسية التي تعني الذكورة في بعض جوانبها متجلية في شعرنا التراثي، كما هي متجلية في شعرنا الحديث ولو بنسبة أقل في ضوء الانكسارات والويلات التي أصابت أمتنا العربية الإسلامية عبر التاريخ الاستعماري.

ثالثاً: أما إذا نظرنا إلى شعرنا التراثي في حد ذاته بصفته مخزون الذاكرة العربية، فإننا لا نستطيع أن نصف جانباً منه دون الجوانب الأخرى، فإذا قلنا – كما قال السابقون- "عمود الشعر" أو الشعر العمودي، فهذا ليس دليلاً قاطعاً على المعنى الضيق الذي يتراوح بين معاني الذكورة والأنوثة، وإلا فما موقع "القصيدة" و"المقطوعة" و"المعلقة" و"المقدمة الطللية"، وما يترتب عن ذلك من قولهم:

"معلقات"، "مفضليات"، "أصمعيات"، "رثائيات"، ألا تحمل مثل هذه التسميات وغيرها معاني الأنوثة في تعاملها مع الشعر العربي؟

ويذهب الباحث الغذامي إلى أبعد من ذلك، حيث لا يكتفي بفحولة الشعر في حد ذاته، وإنما يشترط حسبما تشترطه ثقافة الشعر التراثي أن تتحول الأنثى إلى "فحلة" حتى يقبل شعرها.

" وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعراء، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلا الفحولة لأنه ذكر وليس أنثى، ولذا صارت العبقرية الإبداعية تسمى "فحولة"، وليس في الإبداع أنوثة، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول، مؤكداً فحوليتها وعدم أنوثيتها لكي تدخل على طرفي صفحات ديوان العرب، وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء، وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمس عشرة قرناً"(8).

إن هذا الرأي يحمل كثيراً من الحقائق التاريخية، ولكن المسألة لا تقتضي هذا التهويل الذي ذهب إلى

حد الحط من قيمة المرأة في مجال الشعر، على قلة النساء اللواتي نظمن الشعر، فهذا القول مثلاً – إن صح– ينفي بطريقة مباشرة أي تقليل من قيمة الخنساء بصفتها شاعرة، يعترف لها بمكانتها، فإن نقرأ على سبيل المثال: "كانت تقول الشعر في زمن النابغة الذبياني، وكان النابغة يضرب قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشد البصير الأعشى أبو بصير ثم أنشد حسان بن ثابت ثم الشعراء، ثم جاءت الخنساء السلمية فأنشدته، فقال لها النابغة: والله لولا أن أبا بصير أنشدني (آنفاً) لقلت إنك أشعر الجن والإنس"(9).

فالمؤسسة النقدية العربية التراثية بناء على الحكم السابق تضع الخنساء في مصاف الشعراء الكبار الذين بوأتهم موهبتهم الشعرية لأن يحتلوا مكان الصدارة في عالم الشعر، ومن ثم فإن العبقرية الشعرية هي التي أهلت الخنساء – رغم أنوثتها– لأن تنال ذلك الحكم، ليكون بذلك مبدأ الفحولة في الشعر العربي التراثي أمراً مسلماً به كخصوصية للقصيدة العربية التراثية، ولكن هذه الفحولة ليست حكراً على الرجل دون المرأة، وليست مقتصرة أيضاً على جانب بعينه دون الجوانب الأخرى، لأنه ببساطة قد تعني الخصائص الفنية والموضوعية من إيقاع موسيقي وصور شعرية وبناء تعبيري وانتقاء الموضوع والفكرة، إلى ما هنالك من العناصر التي يجب أن تتوفر لتجعل من الشعر شعراً.

في ...وصية الشعر ...ربي التراثي ... ثمة سمات ...حولة أم ...وثة

أما حين نقفز ثانية من الخنساء إلى نازك: "ومن هنا، فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشيء العادي وليس بالشيء الطبيعي، إذ فسرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعطى الثقافي وليس المعنى الفطري"(10).

وقد لا نجانب جادة الصواب إذا ذهبنا إلى أن رد الفعل المضاد الذي اقتضى إنكار الأنوثة على نازك في مجال الريادة لا يرتدّ إلى مبدأ الفحولة بقدر ما يرتد إلى منظور تاريخي متعلق بظهور قصائد من شعر التفعيلة، كانت موازية زمنياً لظهور قصيدة الكوليرا كما أسلفنا.

ومن ثم، ليس بالضرورة أن الهدف هو منع نازك بصفتها أنثى من شرف الريادة "الهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة، وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحولة"(11).

أما حين يتحدث الغذامي عن التنظير النقدي على لسان بعض الدارسين الذين تصدوا لرأي تلك الشاعرة الناقدة، موهما القارئ بأن مثل هذا العمل "شغل الرجاجيل"، ونقصد بذلك كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، فإنه لا مفرّ من إثارة ملاحظتين نراهما على درجة من الأهمية، أولاهما أن نازك حافظت في تجربتها الشعرية على البنية النحوية واللغوية بحيث أبقت على القاموس الشعري الذي تبلورت ألفاظه وتراكيبه في العصر الرومانسي حتى إنها اتهمت من لدن بعض أعضاء جماعة شعر في لبنان(12) بأنها رجعية وليست مجددة، على الرغم من جهدها الذي لا ينكر في مجال البنية الموسيقية للشعر الحديث والمعاصر، أما ثانيهما فتتمثل في كتابها الذي أحدث ضجة، وعلى ما يشمله من ملاحظات وهنات في بعض الجوانب، إلا أنه –في رأينا– يؤهلها لأن تتبوأ مكان الصدارة والريادة على مستوى التقعيد (التنظير) لشعر التفعيلة دون منازع.

وهناك ملاحظة فرضها سياق هذا الطرح، وكأن ما قامت به هذه المرأة بمعزل تماماً عن سيرورة التجديد في الشعر العربي الذي كان مطلباً فكرياً وحضارياً أملته ظروف حياتنا المعاصرة، لارتباطنا مع باقي أبناء جلدتنا في مختلف أرجاء المعمورة.

إن موقف نازك الملائكة النقدي والإبداعي تولد عن ذلك الاحتكاك والتأثر بما يجري على الساحة الأدبية، ومن ثم فقد خرجت بقناعة تتمثل فيما تصورته وأقنعت نفسها، ثم غيرها بضرورة اتباعه، وبذلك لا نخالف الرأي القائل: "لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فني، ولو كان ذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية في حدود الشرط الفني لا أكثر"(13).

ونحن إذ نتفق مع الرأي السابق، فذلك من حيث مفهومه العام إذ أن هذا العمل هو لبنة تضاف إلى الجهود التي بذلها المجددون العرب من كتاب وشعراء ونقاد أما أن ننظر إليه على أنه مشروع أنثوي "من أجل تأنيث القصيدة"(14)، فأمر فيه كثير من الشطط والمغالطة، ولا سيما حين نقرأ مثلاً: "ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعي حدودها وتعرف حقوقها، فأخذت نصف بحور الشعر، والنصف دائماً هو الأنثى، ولذا فإن نازك لم تطمع فيما هو ليس حقاً لها. أخذت ثمانية بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية، وفي هذا الأخذ والترك علامة واضحة على مشروع الأنوثة"(15).

وبطبيعة الحال، فإنه من الصعوبة بمكان – إن لم نقل من المتعذر – أن ندرك حقيقة هذا التقسيم للبحور الستة عشر على أساس من التذكير والتأنيث، لا سيما أن الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي قنن هذه البحور ووضع لها ما تستحقه من الزحافات والعلل لم يشر إلى شيء من هذا التقسيم.

صحيح أن نازك في مشروعها التجديدي– بحكم حماستها الشعرية والنقدية– اختارت تلك البحور الثمانية بصفتها أكثر طواعية لنقل مشاعر وأحاسيس الشاعر العربي المعاصر الذي أضحى ينظم الشعر الحر، ولكنها لم تقل بعدم إمكانية نظم الشعر الحر بواسطة البحور الثمانية الأخرى.

فالذكورة والأنوثة هنا في علاقتها بالبحور الشعرية أمر إلى الفذلكة والمزاح أقرب منه إلى جوهر حقيقة الشعر من حيث معناه ومبناه.

أما ما يقرره الباحث في سياق الفقرة التالية، فهو صحيح – في رأينا– من حيث تغيير الذهنية السائدة في النظر إلى الشعر من حيث قيمه ومفاهيمه في ظل حياة إنسانية معاصرة حافلة بمعطيات جديدة كل الجدّة، أما أن نقّزم دائرة هذا التغيير لنحصره في جانب التذكير والتأنيث فأمر في حاجة إلى شيء من التأني ومعاودة النظر "إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني للمذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث في بحور العروض وبواسطة هذا النصف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه"(16).

ثم يناقش الباحث الغذامي خصوصية الشعر الحر من حيث ظهوره التاريخي، ومن حيث ارتباطه بنازك التي تعمل جاهدة على تسمية مولودها باسم ذكوري في حين أن المولود مؤنث، ويظل حصراً على مبدأ التأنيث، ويستشهد على ذلك متمسكاً بأوهى الخيوط التي تؤيد موقفه، حتى يصل إلى رأي تقدمه خالدة سعيد، حيث يقول: "وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنوثية الحركة فأطلقت مسمى "حركة الشعر الجديد" على هذا النوع الشعري"(17).

ويبدو أن قولنا "الشعر الحر"، "شعر التفعيلة"، و"حركة الشعر الحر"، "حركة الشعر الجديد"، قصيدة التفعيلة، وغيرها من المسميات سواء أكانت صادرة من الإناث أم من "الرجاجيل" قد تختلف من حيث مدلولاتها النحوية والدلالية في سياقاتها الجميلة، ولكن ليست بالضرورة أن تحمل ذلك المعنى المتأرجح بين التذكير والتأنيث.

■ ليس للأ...
بوصفها ك...
ناقصاً أي نص...
من لحم الج...
أو من همس...
شيطان الشعر...

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نحاور الغذامي في كل فقرة دونها قلمه في هذه المقالة القيمة حقاً، فإنه يهمنا أن نقدم خلاصة موقفه من خلال الفقرتين التاليتين حيث يقول: "لقد حاولت الثقافة المذكورة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهوداً جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة، وقال "كلمة أخرى" غير كلمة الناقد والناقدين الفحول.

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً.

ولننظر في دواوين الشعر منذ 1947 حتى يومنا هذا، حيث نرى قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية، تطغى على وجه ديوان العرب الجديد"(18).

إن حكماً كهذا لهو على درجة من الأهمية والخطورة – في الوقت نفسه– فإذا نظرنا إليه على أنه يمثل تطوراً نوعياً على مستوى القصيدة العربية المعاصرة بما يشمله من تنوع في البنية الموسيقية وفي طبيعة المعالجة والنظرة إلى الحياة بعامة في ضوء تغير المفاهيم والقيم، وفي ضوء ما طرأ على الأمة العربية الإسلامية من أحداث ومآس فأمر بديهي.

أما إذا كان القصد من تأنيث القصيدة هو تلك العلاقة الأنثوية التي طغت على شعرنا وغيبت شعر الفروسية بمفهوم القيم التي حملها هذا الشعر، فالمسألة عندئذ تتحول إلى وجهة نظر يمكن أن يقال فيها ما يقال.

وأياً كان الأمر، فإنه لا مندوحة لنا في ختام هذا الحوار النقدي أن نبدي الملاحظات التالية:

إن القصيدة العربية التراثية قد حفلت عبر الزمن بمجموعة من القيم الموضوعية والفنية جعلها تكسب خصوصية معينة في ظروف بيئية واجتماعية وفكرية ودينية، ومن ثم، رسمت لنفسها أبعاداً فنية وموضوعية ليست بالضرورة مشابهة لأبعاد أخرى نلمسها في شعر أمم أخرى، على الرغم من اقتراب المفاهيم والقيم الإنسانية فيما بين تلك الأمم.

وبناء على ما سبق، فإن مبدأ الفحولة في الشعر العربي (التراثي) يمثل عنصراً بارزاً، إذ يعدّ قيمة شعرية تكاد لا تتزعزع انطلاقاً من إحساس هذا الشاعر العربي الذي ينزع نزوعاً فروسياً في حله وترحاله، وإن شعره –في ضوء ذلك– نابع من تلك الروح المتشبعة– إلى حد الثمالة– بالروح الفروسية، سواء أكان فارساً حقيقياً مثل امرئ القيس، وعنتر وطرفة، وعمرو بن كلثوم، أم لم يكن كذلك ميدانياً، فهو –إذا– فارس بالحس والمشاعر والتصوير.

إن شاعراً يتشبع بتلك القيم الإنسانية النبيلة من شجاعة ومروءة وفخر بالنفس والاعتزاز بالانتماء القبلي وما يكمن وراء ذلك من كرم وإغاثة للملهوف وما إلى ذلك من القيم السائدة لجدير بأن ينظم شعراً أبسط ما يمكن أن نسميه به هو "شعر عمودي"، "عمود الشعر"، لأنه نقل إلينا– نحن المعاصرين– قيماً شعرية تتسم بالثبات والتمجيد في ظل لغة فصيحة منتقاة تكاد تقدس البنية النحوية والموسيقية.

بيد أن كل ذلك يجب ألا يجعلنا ننقص – قيد أنملة– من قيمة هذا الشعر في ضوء خصائصه الإنسانية وقيمه التعبيرية والإيقاعية التي جاءنا مكسواً بها ليمثل بذلك إسهاماً عبقرية الذات العربية عبر مسافات الزمن.

ومن هنا، فإن تطور الشعر العربي – منذ العصر الجاهلي فالإسلامي فالأموي فالعباسي فالأندلسي

■ إذا ما
رت امرأة
دة نادرة
ت بعض
عر فلا بدلها
تستفحل
مهد لها أحد
حول

وصولاً إلى عصر النهضة– في بناء النحوية والتعبيرية والموسيقية كان أمراً طبيعياً، غير أن هذا التطور لم يحدث بالشكل المطلوب، لا سيما في بناه النحوية والموسيقية التي مست مساً خفيفاً، ولم تطرأ عليها تغيرات جذرية.

وانطلاقاً من إيماننا بحتمية التطور والتجديد في مختلف مناحي حياتنا الإنسانية، فإن مشروع نازك الملائكة التجديدي– الذي يشاطرها فيه لفيف من الشعراء أهمهم بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري– يمكن أن ننظر إليه على أنه يمثل إسهاماً إيجابياً في بعث حركة شعرية حداثية، تعتمد أسساً موسيقية جديدة، دونما نعت هذا النوع من الشعر بالتأنيث، لأن الشعر في أبسط مفاهيمه وتعريفاته لا يقاس بتأنيثه أو تذكيره، بقدر ما يقاس بخصائصه الفنية والموضوعية، وبقيمه التعبيرية الإيحائية، وبما يمكن أن يضيفه من خصائص إنسانية عامة.

الجزائر

❑❑

▶ الهوامش والإحالات:

1- *عبد الله الغذامي، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1997- ص66*

2- *جهاد فاضل، أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب، ص 48-49*

3- *المرجع نفسه، ص51-52*

4- *المرجع نفسه ص194*

5- *المرجع نفسه ص*

6- *نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط7-ص35*

7- *مجلة فصول، ص66*

8- *المرجع نفسه، ص67*

9- *الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1 دار المعارف بمصر 1966- ص344*

10- *مجلة فصول، ص67*

11- *المرجع نفسه ص.ن*

12- *كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر، ط1، ص*

13- *مجلة فصول، ص68*

14- *المرجع نفسه، ص.ن*

15- *المرجع نفسه، ص69*

16- *المرجع نفسه، ص.ن*

17- *خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت 1960، ص72*

18- *مجلة فصول، ص71-72*

الـزّمن وآليّـة السّـرد

فـي روايـة الظل والصدى

د عبد المجيد زراقط

1-بين زمن الأحداث وزمن الرواية: نظام ترتيب الأحداث وإقامة الحبكة تـروي "الظلّ والصّدى" حكايـة "كفرملات" القرية/ الوطن الذي ما انفك أبناؤه يرحلون، باحثين عن هوية وحرية، منذ ألف سنة، وآن لهم أن يستقروا فيه، فـ "الهويّة والحرية لا معنى لهما من دون مكان، ومكان لا يتغير كل مئة سنة"(1).

في هذه الحكاية أحداث كثيرة، تعود إلى أزمنة بعيدة وقريبة، إلى أيّام الرحيل منذ ألف سنة، ثم إلى أيام إبراهيم باشا الذي أحرق كفرملات، فأيام أحداث 1840 و1860، فأيام المتصرفية ومواسم الحرير وموجات الهجرة المتتالية منذ أيام الاغتراب الأول أوائل الثمانينات، والمسيرة الكبرى إلى الموت في حرب "اربعتش"/ حرب الجوع، والنزوح إلى بيروت قبيل "الحرب الثانية" وبعدها، والحرب اللبنانية التي يسميها اسكندر "عبثيّة"، ويعجز والده جرجي الحماني عن أن يجد لها اسماً"(2).

تروي الحكاية سيرة تكوّن "كفرملات" بعد أن هاجر منها ناس، عاد بعضهم وبقي فيها ناس، ثم تروي حكايات هؤلاء الناس الذين كوّنوا مجتمع القرية، وأهم هذه الحكايات: حكاية جرجي وطفا والد أسمر، وقد "عاد في أوائل الثلاثينات مع زوجته وابنه أسمر من افريقيا، وكان أسمر ابن خمس سنوات"(3) وحكاية "الخوري مارون الذي خلف قبلان وقبلان خلف خليل وخليل يوسف"، وقد نزح خليل إلى بيروت سنة 1935، وأقام في "زاروب البلاط الذي لم يسمّ كذلك إلاّ منذ خمسين سنة، قبلها كان اسم المكان الزيتون"(4) وحكاية جرجي الحماني الذي خلّف اسكندر. بقي الأب في القرية، وعاش اسكندر، بعدما شبّ، في بيروت موظفاً بسيطاً، ثم وريث ثروة كبيرة، وحكاية أنسي الهزال اليساري النقي، والمهندس البارع الذي لم يمارس مهنته يوماً، وحكاية أسد البيك وسامية زوجة خليل

تنتظم هذه الحكايات /الأحداث في سياق حكاية بسيطة. يكتشف أنسي عبثية الحرب، وكان قد ظنها محاولة عدالة حقيقيّة، ويقرّر السفر. حبس اسكندر نفسه في منزله منذ بدأت الحرب، يزور أنسي اسكندر في بيته ويخبره أن أمه ماتت، فيقرر الصعود إلى كفرملات ليشارك في تشييع جثمانها، على الرغم من معرفته أن أسمر، مموّل ميليشيا القرية، ويوسف وأسد وغيرهما من المنضوين في صفوف الميليشيا، ينوون قتله. ينفذ قراره، ويصعد "وما إن يصل إلى المقبرة ويراه هؤلاء حتى يتجهوا صوبه، وقد شهروا أسلحتهم لقتله".

يهرب القتلة. يختبئ يوسف في بيت أسد أياماً، ثم يختار السجن، حيث يشعر بالحريّة، فيسلم نفسه، ويبدأ في الزنزانة رحلة "المعرفة" من طريق الكتابة.

■ في هذه خطابة أحداث بيرة تعود إلى منة بعيدة قريبة إلى أيام رحيل منذ ألف نة.

يبدأ السرد الروائي بمشهد أنسي الهزال، وهو يشرب الويسكي، ويتابع مشيه البطيء إلى منزل اسكندر ليخبره أن أمّه ماتت. ويستفاد من القرائن أن هذا السرد يبدأ في يوم من أيام عام 1976، فيوسف المولود عام 1958 (5)، يكتب في زنزانته عن جيله ابن "الـ 18 سنة"(6). ويرجح أن يكون ذلك اليوم أحد أيام الصيف، إذ إن جرجي الحمّاني يجلس، خلاله، على الشرفة "تحمي رأسه من الشمس قبعته العريضة"(7). وينتهي السرد بمشهد المسلحين يتجهون إلى اسكندر وقد شهروا أسلحتهم ليقتلوه، وهو يبتسم للمرة الأولى ابتسامة تغمره "كله" ثم يهرب المسلحون من طريق الغابة.

يتمثل الزمن الروائي، على المستوى الموضوعي، بيوم واحد، فيفارق زمن الأحداث، أو زمن المادة الروائية، ما يعني أن الراوي رتب الأحداث وحبكها في نظام خاص، يمثل تشكل الزمن الروائي، فكيف تم ترتيب الأحداث وحبكها؟ وكيف أنشئ هذا النظام الخاصّ وأقيمت الحبكة؟

يبدأ السرد الروائي، ويجري، في الفصول الأربعة الأولى، في حركة مركبة: تسلسل في الحاضر واسترجاع من الماضي، يتابع أنسي مشيه إلى منزل اسكندر، فنعرف أن هذا يعيش في عزلة لا يربطه بعالمه سوى كلبه الأجرب اسكندر، فنعرف أن هذا يعيش في عزلة لا يربطه بعالمه سوى كلبه الأجرب وصديقه القديم أنسي، الذي كان يزوره مرتين في الشهر، ليأخذ مبلغاً من المال متفقاً عليه، للمسلحين. يصل أنسي، ويقرع الباب، ولا يفتح اسكندر ويطل إلاّ بعد أن يسمع عواء الكلب الذي يقرصه أنسي مرتين. ويدور حوار طويل يفيد أن أنسي قرر السفر ويريد قتل الكلب، ويحكي حكاية "قتل الدجاجة" ويتوقف الحوار بعد أن يطلق اسكندر النار على الكلب، ثم يستأنف عند سؤال أنسي لاسكندر: لماذا لا تنتحر، فيجيب اسكندر: "إن الانتحار ليس حلي لأنه لن يكون مجانياً". وفي هذا المناخ يسترجع الراوي محاولة اسكندر الانتحار، أو تفكيره فيه، في زمن مضى كان فيه في عز قوته ومنعه من ذلك أمران: أنه لن يكون مجانياً ووجود والديه "في الحياة"(8) يخبر أنسي اسكندر، بعدما رميا جثة الكلب في البحر، وعاد إلى المنزل، أن أمه ماتت، فتدمع عيناه، ويتصرف بسرعة، يعطي صديقه التمثال والمال ليسافر، يحذره أنسي من الصعود إلى كفرملات، وينقل إليه رغبة والده وأخيه بعدم الصعود لأن أسمر وأسد ويوسف ينوون قتله، فيقول اسكندر: "قد يكون صعودي العمل الوحيد الذي له معنى"(9). يغادر أنسي، ويقف اسكندر في الشباك ينظر إليه يتوارى تماماً مثل اليوم، مثل يوم، لكنه بعدها رجع، أنسي يذهب مرة أخرى، لكن.. هذه المرة ليس من عودة، "وكأنما اختلط ذهاب أنسي بموت أمه أو بموته هو، وكأنما ذهاب أنسي موت في خروجه من البوابة، راح يستعيد بعضاً منه قبل سنوات طويلة"(10).

يستعيد اسكندر "خروج" أنسي في ذلك اليوم، وينتهي إلى القول: "أنسي يذهب مرة أخرى، لكن.. هذه المرّة!"

تمثل هذه الفصول الأربعة افتتاحية الرواية من نحو أول والبداية التي توصل الأزمة إلى ذروتها، من نحو ثانٍ. تعرّف هذه الفصول بشخصيات الرّواية. ولما كانت هذه الرواية إحدى روايات ثلاث تمثل ثلاثية، فإن هذه الافتتاحية تذكر أن لم يبق من شخصيات الروايتين السابقتين سوى أنسي واسكندر، وتعرف الشخصيات الجديدة. ويحدث فيها ما يخلخل التوازن القائم، تموت الأم فيتخذ القرار بالسعي إلى تحقيق الرغبة، وهي في الظاهر الصعود إلى كفرملات للمشاركة في التشييع، على الرغم من أن ذلك يفضي إلى القتل، فيكون الصعود عملاً شبيهاً بالانتحار، وحكاية "قتل الدجاجة" التي كان أسر بطلها تشير إلى ذلك،

■ تر
الحكاية س
تكون "كفرملا
بعد أن ها
منها ناس
بعضهم و
فيها ناس

وهي، في الجوهر، القيام بالعمل الوحيد الذي له معنى.

وهكذا تبلغ الأزمة ذروتها، فلماذا يتخذ اسكندر قرار الصعود؟ ولماذا يتخذ الصعود صفة العمل الوحيد الذي له معنى؟

تجيب الافتتاحية /البداية عن السؤال الأول، فاسكندر لم يصل طوال سعيه في الحياة إلى خلاص، وكان قد فكر، وهو في عزّ قوّته، في الانتحار أو حاول ذلك، ومنعه أمران، وها هو يقدم على نوع من الانتحار بعدما توفيت أمه، وخرج الجميع من عالمه، وكان آخرهم أنسي، فزال المانع الأوّل، ولكن هل زال المانع الثاني، وغدا الانتحار مجانياً؟ وكيف؟ ثم هل يقتل اسكندر؟ وكيف؟ وهل تتكشف الصفة التي أعطاها اسكندر للموت قتلاً على أيدي أسمر وأعوانه وكيف؟

وهذا يعني أن الأزمة بلغت ذروتها، وينتظر القارئ إجابة في الفصول التالية. لكن الراوي يوقف هذه الحركة التي نسميها الأولى، وينتقل إلى منزل جرجي الحماني، في كفرملات، حيث يُسجّى جثمان الأم، وتدور أسئلة محورها: هل يأتي اسكندر؟ ويجلس الأب، ابن المئة عام، على الشرفة، يبتهل إلى الله ويصلي: "لكن يا رب، إذا كان حسابي حساب الصالحين فأصلي لك أن تجعل ألا يصعد اسكندر"(11) ثم يسترجع الأب، في فصل طويل، سيرة تكون كفرملات، وتتكشف العلاقات التي تسودها والصراع الدائر فيها، وموقع كل من اسكندر وأسمر ويوسف خليل فيها.

يقطع الراوي سياق هذه الحركة التي نسميها الثانية، وتستأنف الحركة الأولى في تسلسل، في الحاضر متكسّر إلى الماضي، فيتجه اسكندر إلى المتحف، ومنه إلى الشمال، ويتذكر بداية الحرب، وحادثة مدرسة "خوري تولا" التي برز فيها الخلاف، أيام الشباب، بينه وبين أسمر، ففي حين ساعد هو الخوري قضى أسمر على المدرسة، ما جعل الخوري يسافر بعدما رأى المكان غير صالح للزرع.

■ يتمثل الزمن الروائي على المستوى الموضوعي بيوم واحد وفي حركة مركبة

يقطع الراوي سياق هذه الحركة، وتستأنف الحركة الثانية مسارها، فيعود الراوي إلى أوائل الثلاثينيات، وفيها عاد جرجي وطفا وزوجته وابنه أسمر من افريقيا، فيلخص الراوي سيرة حياة أسمر، وبخاصة مسار علاقته العدائية باسكندر، وقد ازدادت هذه العدائية حدّة، بعد إنشائه ميليشيا خاصة به، فراح يردد هو وأسد ويوسف أن اسكندر مارق يجب أن يقتل. وهكذا تتجه الحركتان إلى التقاطع وينتظر القارئ أن يحدث هذا في الفصل التالي، لكن الراوي يرجئ ذلك.

يقطع الراوي سياق هذه الحركة، ويبدأ تحرّك حركة ثالثة، في مكانٍ آخر هو السجن، حيث يتأمل يوسف النملة التي تتمشى على الحائط العاري، ويبدو له أنها تفتش عمّا تريده، وتدوس كسرات خبز يرميها لها كأنها تريد أن تكون حرة في تفتيشها، وهو إنما يفعل الأمر نفسه: يغادر بيت أسد الذي كان يختبئ فيه، ويختار السجن، ليكتب. يقول: "في بيت أسد لم أشعر بالحرية هنا أنا مسجون لكنّي حر"(12) وتثار أسئلة محورها وجود يوسف في السجن، وأسبابه، وأسباب اختياره له. ويظن القارئ أنه قتل اسكندر، لكنه يسأل: كيف حدث ذلك؟ ولم اختار السجن بملء إرادته؟ ولم تمثل "طاولة الكتابة" خشبة خلاصه؟

يكتب يوسف حكايته، ويبدو كأنه يكمل الحكاية التي بدأ روايتها جرجي الحماني. والفارق يتمثل في أمرين: أولهما تقنية السرد، فالحماني كان يستعيد ما مضى ذهنياً، ويوسف يستعيد ما مضى كتابة، ويريد لهذه الكتابة أن تزوده بالمعرفة. وثانيهما الموقع الروائي، أو المنظور الروائي، فالحماني كان يستعيد ما مضى، وهو يتمنّى ألا يصعد ابنه، لأن صعوده كما يفيد التداعي، يعني قتله، فالصحفي، ابن المئة عام،

يرى الأشياء والأمور بعدما اكتملت معرفته، ويدرك أن الشرّ يخلّف الشرّ ولا بد لأسمر ويوسف من أن يقتلا اسكندر، أما يوسف ابن الثامنة عشرة، فيستعيد من موقعه، في السجن الذي اختاره، ما مضى ليعرف، وتمثّل الاستعادة /الكتابة شرط معرفته هويته وامتلاكها.

تجري هذه الحركة في تناوب مع الحركة الأولى إلى أن تلتقيا في المقبرة حيث يتمُّ القتل.

وهكذا تترتب الأحداث وتنتظم في سياق روائي قصير، يوم واحد على مستوى الزمن الموضوعي، ويتشكل نظام خاص يتألف من ثلاث حركات: أولى تمضي في الزمن الروائي، في سياق خيطي متكسر، تقطعها ثانية ترتد، في السياق نفسه، إلى الماضي، ثم يحدث تناوب بين الحركتين ويبدو أن ستلتقيا، إلا أن حركة ثالثة (هي شكل آخر: كتابة) مفاجئة تبدأ في سياق الزمن الروائي، وتكمل مسار الحركة الثانية كتابة، ويحدث تناوب بين الحركتين إلى أن تلتقيا في مشهد القتل، فنعرف أن زمن بدء الحركة الثالثة الموضوعي، أي زمن الكتابة، هو زمن تالٍ للزمن الذي انتهت فيه الرواية. وقد أنشأ تحقيق الهدف في الحركة الأولى، المتمثل بالقتل، الحركة الثالثة، فندم يوسف واختار السجن، حيث شعر بالحرية، وبدأ سعياً إلى معرفة هويته وامتلاكها، فكأنه يكمل سعي اسكندر الذي أخفق، وهذا هو المعنى الذي عناه اسكندر حين قال: "قد يكون صعودي العمل الوحيد الذي له معنى"، وبتكشّف هذا المعنى للسّعي: القتل عمل مخلّص، تصل الأزمة إلى نهايتها.

■تمثل الفصول الأربعة افتتاحية الرواية من نحو أول والبداية التي توصل الأزمة إلى ذروتها

تترتب الأحداث، في الحركة الأولى، وفق المبدأ السببيّ، ومن الأمثلة على ذلك القرار الذي اتخذه اسكندر بالصعود إلى كفر ملات، على الرغم من تحذير أنسي وأخيه وأبيه ومن معرفته أن القتل ينتظره، فقد كان هذا القرار مسبّباً، فهو، ومنذ كان في عزّ قوته، يفكر في الانتحار، وقد حاول ذلك مرّة، وعاد عن محاولته لسببين أوّلهما: وجود والديه على قيد الحياة، وثانيهما عدم توافر الشرط الذي يجعل الانتحار مجانياً، ولما توفيت أمه وغدا الانتحار عملاً مخلّصاً أقدم عليه، وخصوصاً بعدما ساد مناخ الموت، فقتل الكلب، وخرج الجميع من عالمه، وتداخل موت أمه بموته برحيل أنسي النهائي، وهكذا يكون الراوي قد حبك الأحداث بإحكام.

وتترتب الأحداث في الحركة الثانية، بشكليها، وفق مبدأ التداعي: الممتلك معرفة في الشكل الأول والساعي إلى معرفة في الشكل الثاني، فيسترجع جرجي الحماني نتفاً من ذكرياته، وتطلع من عينيه الصافيتين، الزرقاوين.. ومن "شعره الأبيض وغمبازه العتيق الذي له رائحة جسمه.. حكاية قرن رأى فيها الدنيا تنحدر من السلام إلى الجريمة"(13) ويستعيد يوسف صوراً مما حدث "في تلك السنوات.. وأفضى إلى "الجريمة" التي شارك هو في ارتكابها، وتمر الصور أمامه كأنها تمرّ على الشاشة، وهذا ما يقوله: "الشاشة علقت. أبي واسكندر يتحادثان. أبي يقول.." الشاشة علقت اسمع دعسة مارت، ولا أرى مارت. اسكندر وأبي يتحادثان.."(14).

ويعود الفارق إلى طبيعة الأحداث التي تروى وتتشكل، فالحركة الأولى تسرد ما يحدث، ما لم ينجز، ما لم يصبح حكاية بعد، أما الحركة الثانية فتؤدي ماحدث، ما أنجز وصار حكاية جاهزة تُسترجَع أحداث منها وتُحكى.

ويمكن في ضوء ما سبق وإضافة إليه، أن نورد الملاحظات التالية:

1- يبدو أن الرحلة المحور في الرواية هي رحلة البحث عن هوية وحرية في مكان يوفر شروط معرفتهما وامتلاكهما. وقد تبين جرجي الحماني أن العالم انحدر من السلام إلى الجريمة، وتبين اسكندر، في خاتمة المطاف، عملاً وحيداً ذا معنى، مخلصاً فأقدم عليه، وأفضى هذا العمل/ القتل بالقاتل إلى البحث ولو تحمل من الصعاب ما تحمله المسيحيون الأولون وإن تبد، في علاقة يوسف واسكندر ملامح تذكر بـ "حكاية قتل الأب – الماضي"، أو أسطورة قتل الأب (اسكندر)، وزواج الأم (مارت)، ما أفضى إلى بحث، فإنّ هذا شبه لا يطول الجوهر، فيوسف يبحث عن معرفة تضيء، ولا تطفئ العينين كما حدث في الأسطورة المذكورة، وإن كان لنا أن نتبين علاقة فهي ما يتكشف من ملامح مشتركة بين قتل اسكندر المخلّص وسعي يوسف المستعد لتحمل ما تحمله المسيحيون الأولون وبين صلب السيّد المسيح المخلّص وسعي تلامذته من بعده، وفي الرواية إشارات كثيرة إلى ذلك.

2- تبدو رحلة يوسف متميّزة، فهو شاب تدفعه الجريمة التي ارتكبها إلى البحث عن خلاص، فيمضي في رحلة معرفة، من الحاضر /الكتابة: زمن الرغبة في المعرفة إلى الماضي/ الحكايات، مادة المعرفة: زمن السعي إلى المعرفة، واقتباس نور يضيء، وامتلاك شمعة تنير دهاليز الذات والآخر، ويعود إلى زمن الكتابة /الرغبة في المعرفة، ويتأمل من دون أن يدّعي الوصول إلى يقين.

■تترتب ...حداث في ...ركة الأولى ...ق المبدأ ...سببي والثانية ...ق مبدأ ...داعي

نلحظ هذه الرحلة، وإن اعتمدت تقنية سردية أخرى، وبحثت في حكايات الآخرين، في حين بحث يوسف في حكايات شارك في صنعها، في رواية "رحلة غاندي الصغير". فالزمن الروائي في هذه الرواية هو زمن هذه الحركة، إضافة إلى فروقات نلحظها في موضعها من هذا البحث، ونكتفي هنا بالإشارة إلى تأثر جليّ برواية "الظل والصدى"، كما أننا نلحظ الفكرة نفسها في رواية الطاهر وطار الأخيرة: "الشمعة والدّهاليز".

3- لا تمثل الكتابة بحد ذاتها خلاصاً، فالمهم فيها طبيعتها، و"الاقتناع" بها. فالكتابة من دون اقتناع، أو الكتابة الوظيفية، لا تقدّم معرفة تنير، وإنما تكوّن معوّقاً، فأنسي كان يكتب، ولم تمثل الكتابة بالنسبة له زمناً يشكل سعياً، وكان يجد في "الشرب" ملاذه، في حين وجد يوسف خليل في الكتابة ملاذه الذي يشعر فيه بالحرية، وهي شرط الهوية وامتلاكها.

4- يختار الروائي يوماً من أيام صيف 1976 ليمثل الزمن الموضوعي لروايته، والمعروف أنه، في هذا الصيف، على المستوى الوقائعي التاريخي، اشتد أوار الحرب، وانتشرت الحواجز، وتمّ القتل على الهوية.

5- واختار الراوي زمناً روائياً تبلغ فيه الأزمة ذروتها، فمنذ أن يخبر أنسي اسكندر أن أمه ماتت، يتخذ اسكندر قراره، ويسعى إلى تنفيذه، وتبقى الأزمة قائمة طوال الرواية، وتزداد تعقداً، في الفصل الثامن، بعدما نعلم أن يوسف اختار السجن، ورفض البقاء "طليقاً" في بيت أسد. وقد اختار الراوي أن يبدأ السرد من الحادثة /الذروة ليكشف، ويبقى الشوق إلى معرفة ما يحدث قائماً

6- وإن يكن يوسف قد بدأ الكتابة، في زمن موضوعي تال لزمن انتهاء الرواية، فإن ذلك يجعل هذا الزمن ينتظم في سياق الزمن الروائي، ولو أورده الراوي في سياقه الموضوعي، أي في نهاية الرواية، لشكل حركة ملحقة لا تنتظم في سياق السعي الذي تمثله الرواية بمختلف حركاتها. وقد رأينا أن هذه الحركة مثلت شكلاً ثانياً من شكليّ الحركة الثانية تمّ فيه التداعي وفق منطق السعي إلى المعرفة.

7- يمثل اليوم الذي اختاره الراوي يوماً تاريخياً في حياة اسكندر، وقد حدث فيه تحوّل نوعي لم يحدث من قبل. فاسكندر ظل طوال حياته، وهذا ما تبيّنه الفصول التالية للفصل الذي اتخذ فيه القرار، يبحث عن

خلاص، وأخفق، وها هو في هذا اليوم يجد العمل الوحيد الذي له معنى. إن هذا اليوم يمثل "اللحظة الهامة" في حياة اسكندر التي ستحدث تغييراً نوعياً في حياة يوسف وتحولاً في مسارها، ما ينشئ سعياً جديداً إلى معرفة طريق الخلاص.

8- تبلغ الأزمة ذروتها منذ بداية الرواية، وتستمر كذلك حتى نهايتها، كما قلنا قبل قليل. ويستخدم الراوي تقنية الإرجاء والتشويق، فكلما توقع القارئ أن يحدث ما يتشوق إلى معرفته يرجئ الراوي ذلك إلى أن يذكر في النهاية أن يوسف اشترك في قتل اسكندر، وهرب من طريق الغابة، واختبأ في بيت أسد. وأحدث ذلك فيه تغييراً، وهذا التغيير هو الذي أعطى صعود اسكندر إلى كفرملات، أو سعيه إلى الموت قتلاً، على أيدي أسمر ويوسف وأسد، معناه الذي بدأ السؤال عنه منذ بداية الرواية واستمر حتى نهايتها.

2- انزياح السرد وتشكّل الزمن الرّوائي: التقنيات السرديّة:

■الرحلـ المحور فـ الرواية هي رحلـ البحث عن هويـ وحرية في مكان يوفر شروط معرفتها وامتلاكها

يبدأ السرد الروائي في الزمن الحاضر، في حركة مركبة: تسلسل في الحاضر يتكسّر باسترجاع من الماضي إلى أن يقرر اسكندر الصعود إلى كفرملات، ويرى أن ذلك هو العمل الوحيد الذي له معنى. ويحدث قطع، فيبدأ السرد في الزمن الحاضر نفسه، ثم ينزاح إلى الماضي، فيسترجع الحمّاني، ابن المئة عام منه: من سيرة تكون القرية، ما يفيد أن الدنيا تنحدر من السلام إلى الجريمة، وهكذا ينزاح السرد إلى زمن سعي اسكندر، ثم ينزاح إلى زمن سيرة تكون القرية، ويحدث قطع، ويقفز السرد إلى زمن يلي زمن نهاية الرواية هو زمن سعي يوسف، المتمثل بالمضي من زمن الكتابة /الرغبة في المعرفة إلى زمن الحكايات /مادة المعرفة، ويحدث تناوب بين الحركتين إلى أن تنتهي الرواية بمشهد القتل في الزمن الحاضر. وهكذا، كما نرى، ينزاح الزمن في حركات يمكن بيانها كما يلي:

1. سرد يتحرك في الحاضر متكسراً إلى الماضي القريب: سعي الفعل المخلّص.
2. سرد يتحرك في الحاضر، ويمضي إلى الماضي البعيد القريب، ويعود إلى الحاضر: سعي تكون الفعل المخلّص ومعرفة أنه إن لم تتدخل قوة قاهرة الله، واقع لا محالة.
3. تناوب بين 1 و2 لمرة واحدة.
4. سرد يتحرك من زمن الكتابة (ما بعد انتهاء الرواية) إلى زمن الحكايات – مادة المعرفة (ما قبل بداية السرد: الماضي)، سعي يحدثه الفعل المخلّص إلى معرفة.
5. يحدث تناوب بين (1) و(4) لمرات إلى أن تلتقي الحركتان في الحاضر الذي يفضي إلى زمن الكتابة.

ويمكن أن نتبيّن تشكل الزمن، في كل حركة والتقنيات المستخدمة في ذلك من خلال قراءة بعض النماذج في ما يأتي:

النموذج الأول، الفصل الأول (15): يقول الراوي: يشرب أنسي في شارع بلس. يتابع مشيه باتجاه بيت اسكندر. يخبر الراوي: أنسي يعمل في جريدة "ضاد" ويلخص ما يعمله. ويقدم أنسي. يسترجع ما كان يقوله اسكندر له. يصل أنسي. يصف بيت اسكندر يقرع. لا يفتح الباب. يناجي نفسه، يقرص الكلب، يعوي هذا، يتذكر الكوخ الأبيض. يناجي نفسه. يقرص الكلب مرة ثانية ويطيل. يعوي الكلب ويطيل. يُفتح الباب. يطل رأس اسكندر. يصفه، يسترجع: كان أنسي يأتي مرتين في الشهر. يمد اسكندر يده إلى جبينه. يمسكها

أنسي، يدور حوار، يطول الحوار صفحات تحكى فيه حكايات وتُسترجع أحداث، ويحث أنسي اسكندر على قتل الكلب. يقتل اسكندر الكلب يستأنف الحوار ومحوره: من يرمي الجثة؟

وهكذا نرى أن الزمن الروائي تشكله حركة تجري في الحاضر ← الماضي. الحاضر ←الماضي إلخ.. وأن التقنيات المستخدمة هي: التسلسل، الاسترجاع، التلخيص، الحوار، الوصف، المناجاة، ويلاحظ أن الحوار يطول ويمتد صفحات.

النموذج الثاني، الفصل الخامس (16): يبدأ الفصل بوصف سردي في الحاضر، أي وصف يتضمن حركة حدث: جثمان أم اسكندر مسجّى في البهو الطويل، يدور حوار بين الحضور محوره مجيء اسكندر، يلي وصف سردي: على الشرفة المحاذية للبهو جرجي الحماني قاعد على كرسي طويل، يبتهل إلى الله. يلي وصف سردي يقدم تيار التداعي الذي يجري في الزمن الداخلي: الحاضر يسترجع الماضي، يدير الراوي التيار بعد أن يقدمه، ويمتد هذا التيار صفحات، ويجري إلى أن يصل إلى الحاضر الذي انطلق منه، وهو الصلاة إلى الله ألا يجيء اسكندر.

وهكذا نرى أن الزمن الروائي تشكله حركة تجري في الحاضر ومنه إلى الماضي فالحاضر، وأن التقنيات المستخدمة هي الوصف السردي والمناجاة وتيار التداعي، ويلاحظ أن تيار التداعي يمتد صفحات طويلة.

■ لا تمثل ...تابة بحد ذاتها ...لاصاً، فالمهم ...بها طبيعتها ...لاقتناع بها

النموذج الثالث، الفصل الثامن (17): يبدأ الفصل بوصف سردي في الحاضر، ونعرف في ما بعد أنه يلي زمن انتهاء الرواية الموضوعي: "على الحائط العاري.. تتمشى نملة كبيرة سوداء كأنها تفتش عن شيء.." تلي مناجاة، فوصف، فسرد، فوصف، فمناجاة، فسرد، فمناجاة، فسرد تصويري، فوصف يقدم الكتابة. وتمثل الكتابة تيار تداع مكتوباً يتم فيه استرجاع الأحداث، الماضي، وفق منطق التداعي وتأملها للوصول إلى معرفة.

وهكذا تشكل الزمن الروائي حركة تجري في زمن الكتابة الذي يلي موضوعياً زمن انتهاء الرواية، وينتظم روائياً، في سياق الزمن الروائي، وتنزاح إلى الماضي الذي سبق زمن بدء السرد الروائي. وقد استخدم الراوي التقنيات التالية: الوصف السردي والمناجاة والوصف والسرد التصويري والكتابة.

اختار الراوي أن يجري السرد الروائي في يوم واحد يبدأ بخروج اسكندر من بيته/ عزلته إلى تنفيذ الفعل المخلّص، وينتهي بخروج اسكندر من هذا العالم، وما أفضى إلى خروج يوسف من عالم الحرب ومباشرته سعياً جديداً ينتظم في سياق الزمن الروائي. وهذا زمن قصير بالنسبة إلى الرواية، ولعله أقرب إلى أن يكون زمن قصة قصيرة منه إلى زمن رواية يبلغ عدد صفحاتها الخمسمئة وثلاثاً وعشرين صفحة. وإن يكن هذا مظهر تجديد على مستوى الشكل اقتضى إقامة نظام خاص لترتيب الأحداث وتشكل الزمن، فإن طبيعة هذا اليوم هي التي فرضت ذلك، فالزمن الروائيّ لا يقاس بالساعات والأيام، وإنما بموقعه في دورة الحياة ودوره في صنعها وتشكيل مسارها. وقد استخدم الراوي تقنيات متنوعة تبيناها قبل قليل ليقيم هذا النظام الخاص، ويمكن أن نعرفها من خلال بعض الأمثلة في ما يأتي:

النسيج السردي: يستخدم الراوي في أداء ما يحدث السرد التصويري والخبري منتظمين ليشكلا نسيجاً سردياً يتحرك، فيرسم الأول المشهد المتضمن حركة حدث، ويتحرك فيه حدث آخر ويؤدي الثاني هذا التحرّك

الذي تنتظم في سياقه عناصر القصّ: الوصف، الحوار، المناجاة.. الاسترجاع الخ.. ومن نماذج ذلك نذكر على سبيل المثال: "تطلع يميناً، ابتسم، لم يتطلع شمالاً: قال: "وممن أخاف؟" أخرج القنينة. فتحها. كرع ما فيها. أبقاها في يده.." وهذا سرد تصويري يرسم المشهد الذي يمثل حالة أنسي وموقفه، ويشير إلى اتخاذه قراراً لم يعد يخاف أن يعلنه. والمشهد المرسوم يتشكل بتتابع حركات تفصيلية. ثم يمضي أنسي، بعدما اتخذ قراره. بعدم الخوف: "وتابع مشيه البطيء في آخر شارع بلس لجهة المنارة". ونلاحظ أن أنسي تابع مشيه، بعدما استجد تطوّر أداه السرد التصويري، وهو بقاء القنينة في يده، ونتبين دلالة ذلك عندما نعلم، في ما بعد، أنه اتخذ قرار ترك المسلحين وعزم على السفر. ونلاحظ، أيضاً أن الراوي يعين المكان الذي يتابع أنسي منه المشي للإيهام بواقعية.

ويستخدم الراوي الوصف السردي، فيقول: "عيناه عالقتان ببلاط الرّصيف يعدّه، قليلاً ما كان يرفعهما"، فيكمل رسم المشهد الذي يمثل حالة أنسي، ويحفز هذا انزياحاً إلى ما قبل، فيقول الراوي: "فكأنه نسي متعة النظر في الطبقة الأولى من جريدة "ضاد" التي يكتب زاوية في صفحتها الثالثة، ويغفو على طاولته ساعات متى انتهى الأمر"(18) وهذا استرجاع يؤدي ما كان يحدث قبل شرب أنسي علانية من دون خوف ومتابعة مشيه ليعلن قراره بالسفر، ويسعى لتنفيذه بأخذ مساعدة من اسكندر، ويفيد هذا الاسترجاع أن أنسي يعمل منذ زمن في جريدة "ضاد"، وهذا الزمن طويل لأنه أنساه متعة النظر، وتبدو المفارقة واضحة، فالعمل في الجريدة، من نحو أول، ينسيه متعة النظر، ويجعله يغفو، في حين تقتضي الكتابة اليقظة وتجلب المتعة، واتخاذ القرار جعله يسرّح نظره فلم يلتفت شمالاً، ودفعه إلى الابتسام ونسيان الخوف ثم يستخدم الراوي التلخيص فيقدم أنسي، ويستأنف الارسترجاع. ويحدث قطع /ثغرة ضمنية، فنجد أنسي غير بعيد عن بيت اسكندر، ويستأنف الراوي السرد التصويري الخبري الذي يوقفه وصف بيت اسكندر والمناجاة، ليشكل نسيجاً سردياً يتشكّل، وهو يتحرّك متكسّراً إلى الأمام.

المناجـاة: ينشئ تحرك السرد المناجاة، فتنتظم في سياقه، ومن نماذج ذلك نذكر: يتابع أنسي مشيه البطيء إلى منزل اسكندر، وتنشئ الحركة الخارجية حركة داخلية تتمثل مناجاةً أو استرجاعاً، ومن نماذج المناجاة: –قرع أنسي الباب. لم يفتح اسكندر، قرص الكلب..، تذكر، تأمل. ناجى نفسه، وهو يرى الحرج الباقي كما هو: "حرج العفص وحده قوي على العمر الذي مرّ. والحلم الذي مرّ، والزمن الذي زال، قوي على الإهمال وقلة الاكتراث والغياب والقتل، إذاً هنالك ما يبقى إذا غاب الإنسان". ابتسم: "أو أنّ كل شيء يبقى إذا هو غاب!. أولع سيكاره: بيروت عالم الخراب."(19) –توقف حوار اسكندر وأنسي. ذهب الأول ليحضر القهوة. تأمل الثاني البيت وراح يناجي نفسه: كان هذا البيت متحفاً شبه حيّ. صار براد موتى. ما الذي "جيّف" اسكندر. جيلنا مضى.." تضيء هذه المناجاة عتمات الخارج والداخل. تسلّط الضوء على الزوايا الخفيّة وتسهم جميعها في تبلور محور مركزي هو زوال زمن الحلم، وقدوم عالم الخراب والموت، وهذا يثير سؤالاً عمّا يبقى ويخلد، عن العمل ذي المعنى. وقد تبيّن اسكندر، بعدما زال زمن الحلم وأدرك ذلك، العمل الذي يبقى فأقدم على تنفيذه.

الاسترجاع: ينشئ تحرك السرد الاسترجاع. وقد عرفنا نماذج منه في فقرات سابقة، ونذكر هنا نماذج أخرى: –غادر أنسي منزل اسكندر. يقول الراوي: "وكأنما اختلط ذهاب أنسي بموت أمه أو بموته هو.. وراح يستعيد بعضاً منه قبل سنوات طويلة"(20) ويستعيد اسكندر حادثة خرج فيها أنسي ثم عاد، أما

■ *الكتابة م...*
دون اقتناع أ...
الكتابة الوظيف...
لا تقدّم معر...
تنير وإنما تكوّ...
معوّقاً

اليوم فليس من عودة، وهكذا يزداد المحور المركزي بلورةً– ويطول الاسترجاع في معظم الحالات، ويمثل في بعضها فصلاً كاملاً كما نرى في الفصل الثالث، يسأل أنسي في نهاية الفصل الثاني اسكندر: لماذا لا تنتحر؟ يقول اسكندر: الانتحار ليس حلّي..، يقطع الحوار، يبدأ الفصل الثالث بقول الراوي: "طوال الطريق لم يتكلما، فكأنهما يسيران على شفا هاوية. الموت – الانتحار!" ثم يبدأ استرجاع محاولة الانتحار، أو التفكير فيه. وهذا الاسترجاع موظف، فإن تكن فكرة الانتحار قد راودت الرجل القوي الذي كان في إرادته الكاملة ووعيه لا تغشاه أية صفاقة، وبيته كان يضحك للدنيا والدنيا تضحك لبلاده، فكيف لا تراوده بعد ما زال زمن الحلم ونبت عالم الخراب –الموت؟ وكيف لا تغدو قراراً بعد زوال السبب المانع وتوافر الشرط اللازم؟(21) ويتذكر اسكندر، وهو في السيارة، في طريقه إلى كفرملات"[22] مقتل صديقه خليل، زاره، تحاورا، تركته مارت. ساكنت يوسف في منزله في كفرملات. غادر خليل. خطف وقتل. ويمثل الاسترجاع حادثة مكتملة محورها القتل والخراب فكما غادر أنسي غادر من قبل خليل، وغادرت مارت لتساكن يوسف الذي ينوي قتله في منزله هو.

يكثر الاسترجاع في الرواية، ولعل الراوي شعر بذلك، فقال: "إن اسكندر تعب من الاسترجاع"(23) وهو كما يبدو، يعيش في زمن داخليّ يتشكّل فيه، من الحاضر والماضي، ما يتعلق بـ "العمل الوحيد الذي له معنى"، وهذا هو الزمن الروائي. وقد بدا له، منذ خرج من منزله، أنه "فقد ذاكرة الروزنامة"(24) وامتلك ذاكرة زمنه هو. يقول الراوي: "ما هو فيه الآن، هو ماضيه"(25) بعدما زال زمن الحلم ونبت عالم الخراب والموت.

■يبدأ السرد الروائي في زمن الحاضر في حركة مركبة حيث الحاضر ينكسر باسترجاع الزمن الماضي

يقدّم الراوي الاسترجاع، ويؤديه في الغالب، ثم يترك للشخصية أن تقول، فيحدث تناوب بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. ومن نماذج ذلك نذكر (26) يسترجع اسكندر ما فعله بعدما بدأت الحرب. يقول الراوي: استغرب. حاول أن يتذكر. يتذكر فقط الواقعة. يتذكر الكلب. يتذكر الساعة –المنبّه. يتساءل: إلى متى سيبقى يفلسف الأشياء؟. (مناجاة في سياق الاسترجاع) يكمل اسكندر بضمير المتكلم: "الوقت يأكلني.."، ويعود الراوي يستأنف القصّ. ثم يتحدث اسكندر بضمير المتكلم: "أكره تربيتي التي آمنت بالإنسان الكامل.."، ثم يستأنف الراوي القص، ويعود اسكندر ليصغي إلى صوت خليل الناطق بضمير المتكلم، ثم يكمل الراوي الاسترجاع الذي ينتهي بسرد خارجي يختم الفصل.

الأرجاء /التشويق: يشوق الراوي القارئ إلى معرفة ما يحدث، فيلمح إلى حدثٍ ما وقع، ويشير إليه، ويرجئ الكشف عنه. ومن الأمثلة على ذلك نذكر: –جاء أنسي إلى منزل اسكندر، ولم يكن موعد مجيئه قد حان بعد، فماذا جاء يفعل؟ تحدث عن مصير العجائز، وعن قتل الكلب، وحاجة اسكندر للعزاء، وضرورة ألا يعبر إلى المنطقة الشرقية لأن الخطر شديد، وفي كل مرّة كان اسكندر يسأله: أهذا ما جئت من أجله؟ فيقول: لا يلمح أنسي إلى خبر يريد أن يقوله، وننتظر ثلاثة فصول تكتمل خلالها عناصر اتخاذ القرار، حتى نعرف أن أم اسكندر ماتت.

ويتمثل التشويق في قطع سياق الحدث الرئيسي وإرجاء نموّه، فتبقى الأزمة في ذروتها طوال الرواية، وذلك أن القارئ يعرف، منذ أن اتخذ اسكندر قراره وباشر تنفيذه أنه في طريقه إلى القتل، ما يثير أسئلة: لماذا يذهب إنسان إلى القتل بمحض إرادته؟ وهل يقتل؟ وكيف؟ ما يحدث بعد ذلك؟ ولا تتم الإجابة عن هذه الأسئلة إلاّ في نهاية الرواية.

وتلحظ ميزة الإرجاء /التشويق في غير موضع من الرواية، فعندما يبدأ الفصل الثامن نعلم أن يوسف

اختار السجن، وأنه سيصبر كما صبر المسيحيون الأولون، وأن طاولة الكتابة تمثل شبكة خلاصه، وأنه بدأ يكتب، فيسأل القارئ: ماذا حدث؟ وما يدفع يوسف إلى هذا الاختيار الصعب؟ وهل يتمكن من تحمّل التجربة؟

يتشوق القارئ إلى معرفة إجابات عن هذه الأسئلة التي تضاف إلى الأسئلة الأولى، وتجعل الأزمة أكثر حدة وتعقيداً. ثم تبدأ الإجابات تتوالى في الفصول التالية، ويستنتجها القارئ استنتاجاً إلى أن يصل إلى نهاية الرواية فيعرف ما حدث.

تيار التداعي: تتنزه عينا جرجي الحماني على الطبيعة، ويرى كالقارئ في كتاب أشياء ممّا مرّ كما يرى المياه تنساب في نهر.. وينساب ما مرّ في تيار تداع، قدمه الراوي، وراح يديره، يقطعه بين حين وآخر.. بسرد خارجي، بتعليق... ثم يستأنفه، ويلاحظ أن الراوي وصف عملية التداعي بثلاث صفات: الرواية، القراءة، الانسياب كما تنساب المياه في نهر. فالتداعي هنا عملية رؤية إلى ما مرّ، أي قراءة من منظور معين، كأن التداعي هو قراءة كتابة ذهنية منجزة، تنساب "بتلقائية صافية" وإن تكن الأشياء تختلط في تيار التداعي وكذلك الأزمنة والأشخاص والأمكنة فإن العملية تبدو "ممنهجة" إن صحت التسمية، ففي كل دفقة تتنزّه العينان الصافيتان في حيّز من سيرة تكون القرية وأبنائها وتريانه. فتيار التداعي الذي يقدمه الراوي ويديره، يجري في تدفق مختلط منتظم في آن، وليس أدل على ذلك من تضمينه رسالة يوسف مخول بنصها الطويل (27)، إضافة إلى وصف بيت خليل وطفا المفصل(28).

■ يستخ... الراوي في أد... ما يحدث الس... التصويري والخبري منتظمين ليشك... نسيجاً سر... يتحدث.

الكتابة –مذكرات وتيار تداعي: تمثل الكتابة علامة زمن، وقد استخدم الراوي هذه التقنية العلامة، في عدّة مواضع، وقد اتخذت في كلّ موضع شكلاً، أولها شكل المذكرات وثانيها شكل اقتباس فصل من رواية سابقة وثالثها شكل الكتابة التداعي.

المذكرات: ضمّن الراوي سياق الرواية مجموعتين من الكتابات سطّرهما اسكندر في ما مضى، أولاهما أوراق صفراء كان قد كتبها منذ ثلاثين سنة، أي في عام 1946، وكان في السادسة عشرة من عمره وأعطاها لـ "خوري تولا" وثانيتهما "أوراق زرقاء" مذكرات كتبها تحت عنوان: "يوميات إلى الغريبة" في 13كانون الثاني 1960، أي عندما كان في الثلاثين من عمره. وهو يقرأ هذه الأوراق التي كتبها في ما مضى ليس لأهمية ما تتضمنه من أحداث، بل لأنها "علامة زمن يستحيل أن يعود، زمن التفتيش الحقيقي"(29) ولأنها شهادة على ذلك الزمن وموقف منه.

الاقتباس من روايتين سابقتين: ضمّن الراوي السياق الروائي فصولاً من روايتيه السابقتين: "أربعة أفراس حمر"(30) و لاتنبت جذور في السماء" وهما تمثلان ورواية "الظل والصدى" ثلاثية. ويبدو أنه، يريد استعادة شهادته على الماضي لتنتظم في سياق الزمن الروائي

وهكذا تنير الكتابة جانباً من الزمن والواقع، فتمثل معرفة، وهذا هو الدور الذي مثّلته ليوسف خليل.

الكتابة– تيار التداعي: يمضي يوسف، عندما يكتب، من زمن الكتابة إلى زمن الأحداث ليعرف، ثم يعود إلى زمن الكتابة، وقد عرف، ثم يمضي وهكذا.. تتداعى في كتابة يوسف الأحداث، تتداخل الأزمنة والأمكنة، وعناصر القص، لكن المحور الأساس هو "القتل" يقول: "القتل هو قصة حياة، تتلى عمّا سبق القتل ورافقه وعمّا حلّ بعده(31) ويقرّر "يجب أن تقص"(32) وذلك لأن للقص وظيفة، يقول: "يجب أن أكتب، كما يقول كافكا، كل يوم سطراً واحداً على الأقل ينير لي جانباً من ذاتي" ويضيف: "وأنا أكتب كل يوم

أكثر من سطر فهل أنارت السطور شمعة في طريقي؟ أنارت. أعرف أنها أنارت"(33).

تبدو صفة مشتركة بين ما يراه جرجي الحماني، وما يقرأه اسكندر من أوراق واقتباسات، وما يقرأ يوسف من كتابة، هي القراءة، وإن يكن الأولان يستعيدان معرفة: رؤية علامة، شهادة، فإن الثالث يبحث عن معرفة. يقول يوسف: "الأوراق المكدسة على طاولتي تدعوني: أكتب، تقول: اكتب، اكتب بالقلم على الورقة، الكتابة الذهنية حديث خرافة، حديث لا يؤدي إلى معرفة"(34).

ويكتشف يوسف حقيقة موقفه من الواقع، وهو يبحث. ومن نماذج ذلك نذكر، على سبيل المثال: يصعد يوسف إلى كفرملات برفقة أسد. ينام في بيت أسد، بعد أن يتعشى في بيت أسمر ويلتقي قائد معسكر التدريب شربل. "وفي اليوم التالي استيقظ باكراً وفي ذهنه منام. أسد يشدّه إلى بئر لا يرى فيها شيئاً، وهو واقف يعاند. أسد يقول: انزل، اختبئ، أسرع"، وهو يقول: إذا نزلت مت، لا أريد أن أموت. أحب مارت. فيقول أسد: ما هم النسل؟ لم النسل؟! لا توجد ذرية ضرورية على وجه البسيطة"(35).

ينتظم الحلم في سياق الكتابة/ التداعي، ويكشف هذا الحلم حقيقة موقف يوسف، فهو في لا وعيه، يرى أنّ أسداً، وهو يدفعه للانخراط في صفوف الميليشيا، يشده إلى بئر، وهو يرفض ذلك، وأن هذا الرجل يرى أن "الذرية" (تجدّد النسل والحياة) غير ضرورية وهذه الحقيقة هي التي أراد اسكندر كشفها بالعمل الذي أقدم عليه. وقد انتبه يوسف وغادر بيت أسد، دفعه شعوره إلى ذلك، ثم بيّنت الكتابة/ المعرفة أن هذا الشعور يمثل حقيقته، أو روحه الخفية، هذه الروح الكامنة تحتاج إلى ما يكشفها ويحركها، وقد سعى اسكندر إلى ذلك.

خاتمــة: يمكن القول إن الأحداث تنتظم في زمن روائي قصير، يوم واحد على مستوى الزمن الموضوعي، ويتشكل نظام روائي يتألف من ثلاث حركات: أولى تمضي في الزمن الروائي في سياق خيطي متكسر تقطعها ثانية ترتد في السياق نفسه إلى الماضي، ثم يحدث تناوب بين الحركتين، ويبدو أنهما ستلتقيان فتبدأ ثالثة في سياق الزمن الروائي، تكمل هذه الحركة، كتابةً، مسار الحركة الثانية، ويحدث تناوب بين الحركتين إلى أن تلتقيا في مشهد القتل، فنعرف أن زمن الحركة الثالثة الموضوعي هو زمن الكتابة، وهو تالٍ للزمن الذي انتهت إليه الرواية، وهكذا أنشأ اتخاذ القرار بالصعود إلى كفرملات الحركة الثانية، كما أنشأ تنفيذ الصعود وتحقق الهدف منه: القتل الحركة الثالثة، أي تكشف الروح الخفية في يوسف.. وهذا هو المعنى الذي عناه اسكندر: "قد يكون صعودي إلى كفرملات هو العمل الوحيد الذي له معنى". وهكذا ينزاح الزمن الموضوعي إلى غير زمان، ويتشكل زمن روائي تشكله الحركات الثلاث، وتجري حركته بطيئة إلى أن تجري الحركات الثلاث بسرعة في الفصول الأربعة لأخيرة.

❑❑

▶ الهوامش

1- يوسف حبشي الأشقر، الظل والصدى، بيروت: دار النهار للنشر، ط1، 1989- ص91

2- المصدر نفسه، ص137-62-92-93

3- المصدر نفسه، ص93-119

4- المصدر نفسه، ص93-161-134

5- المصدر نفسه، ص166-235

6- المصدر نفسه، ص285
7- المصدر نفسه، ص57
8- المصدر نفسه ص47
9- المصدر نفسه ص50
10- المصدر نفسه ص51-56
11- المصدر نفسه ص58
12- المصدر نفسه ص130
13- المصدر نفسه ص64
14- المصدر نفسه ص187-190
15- المصدر نفسه ص9-23
16- المصدر نفسه ص57-99
17- المصدر نفسه ص129-138
18- المصدر نفسه ص9
19- المصدر نفسه ص12-13
20- المصدر نفسه ص51
21- المصدر نفسه ص39-47
22- المصدر نفسه ص381-392
23- المصدر نفسه ص390
24- المصدر نفسه ص101
25- المصدر نفسه ص113
26- المصدر نفسه ص102-117
27- المصدر نفسه، ص69-71
28- المصدر نفسه، ص75-76
29- المصدر نفسه ص209
30- المصدر نفسه ص413-419
31- المصدر نفسه ص433-439
32- المصدر نفسه ص131
33- المصدر نفسه ص251
34- المصدر نفسه ص311
35- المصدر نفسه ص266

❑❑❑

استلهام الموروث السردي

في الرواية العربية:

صلاح الدين بوجاه نموذجاً:

د. عبد الله أبو هيف

1- نظرة عامة:

شهدت السبعينيات والثمانينيات إقبال الروائيين العرب على استلهام الموروث السردي في الكتابة الروائية العربية باتجاه تحديث السرد العربي وتأصيله في آن واحد. وقد كان هذا الاستلهام متنوعاً وثرياً، وتجلى ذلك عند روائيين كثر(1) مثل إميل حبيبي (فلسطين) في استلهامه للموروث السردي الأدبي في نصوصه "سداسية الأيام الستة" (1968)، و"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (1974)، و"لكع بن لكع" (1976)، و"اخطية" (1985).

ويعد الخبر ذروة الموروث السردي الأدبي، وقد استعمله باقتدار نجيب محفوظ (مصر) في روايته "حديث الصباح والمساء"(1987) على وجه الخصوص.وقد طور سالم حميش (المغرب) هذا الموروث السردي الأدبي في روايته "محن الفتى زين شامة" (1993). وكان مازجه بالموروث السردي التاريخي في روايته "مجنون الحكم" (1990) التي تستفيد من لغة المصادر والمراجع التاريخية معتمدة في تخييلها على الوثيقة جاعلة من الخبر استطاعة فنية سردية باهرة.

وكان محمود المسعدي (تونس) أطلق قبل زمن مغامرته الكبرى في استلهام الموروث السردي الديني في كتابه القصصي الشهير "حدث أبو هريرة قال" (1973)، وطوّر هذا المسعى بجرأة عز الدين المدني (تونس) في نصه "الإنسان الصفر" (الفكر 1968)، وتابعه على نحو مدهش فرج الحوار (تونس) في روايته "الموت والبحر والجرذ" (1985).وجدد الحوار تجريبه على الموروث السردي فيما بعد في روايتيه "المؤامرة" (1992) و"التبيان في وقائع الغربة والأشجان" (1996).وثمة محاولة جريئة في منتهى الثراء والاقتدار في استلهام الموروث السردي الديني والشعبي عند رجاء عالم (السعودية) في روايتها "طريق الحرير" (1996).

على أن الروائيين العرب في تونس قد عمدوا إلى استلهام الموروث السردي الإيروتيكي، كما عند إبراهيم درغوثي في روايته "شبابيك منتصف الليل" (1996)، وعمر بن سالم في روايته "صحري بحري" (1996).

■ يرى بوجاه السرد مجالاً لترافد الأجناس والأنواع ومنها السرد والشعر والمشهد الحواري. ومعها القصة والرواية..

أما الروائي الأكثر تجريباً في استلهام الموروث السردي فهو جمال الغيطاني (مصر)، ومنه التاريخي في روايته "الزيني بركات" (1974)، والديني السيري في روايته "خطط الغيطاني" (1981)، والأدبي خلل شكل الرسالة في روايتيه "رسالة في الصبابة والوجد (1987)، و"رسالة البصائر في المصائر" (1989).

وجاب جمعة اللامي (العراق) عميقاً في الموروث السردي الصوفي في روايته المتميزة "المقامة اللامية" (1983)، ومضى في هذا الاتجاه جمال الغيطاني إلى أبعد من ذلك في رواياته: "كتاب التجليات" (حزيران 1983- 1985).و"خلسات الكرى" (1996)، و"سفر البنيان" (1997) تنويعاً سردياً يمزج بين الموروث السردي الصوفي والأشكال الأخرى.

ولا شك، أن استلهام الموروث السردي الشعبي هو الغالب على الكتابة الروائية العربية في محاولات جزئية أو كلية، كما عند غسان كنفاني (فلسطين) في كتابه القصصي "أم سعد" (1996)، ومبارك ربيع (المغرب) في روايته "بدر زمانه" (1983)، واميل حبيبي في روايته " خرافية سرايا بنت الغول" ( )ومؤنس الرزاز (الأردن) في روايته "متاهة الأعراب في ناطحات السحاب" (1984) والياس خوري (لبنان) في رواياته الكثيرة، والميلودي شغموم (المغرب) في رواياته الكثيرة، ومجيد طوبيا (مصر) في روايته "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" (1992)، وخيري شلبي في روايته "وكالة عطية" (1992) وفي سيرته الشعبية المؤلفة من ثلاث روايات هي "أولنا ولد" (1990) و"ثانينا الكومي" (1993)، و"ثالثنا الورق" (1995).

وأخصص هذا البحث لمعالجة استلهام الموروث السردي في روايات صلاح الدين بوجاه(2) (تونس)، "التاج والخنجر والجسد" (1992) و"النخاس" (لعلها صدرت عام 1996) و"راضية والسيرك" (1998)(3).

■ *إن منطلق السرد عنده هو إدغام نظام اللسان التعبيري اللغوي في نظام التعبير السردي.*

2- منطلق السرد وماهيته عند بوجاه:

يرى بوجاه السرد مجالاً لترافد الأجناس والأنواع، "ومنها السرد والشعر والمشهد الحواري، ومعها القصة والرواية، وضمنها السيرة، والسيرة الذاتية والحكاية، يرفدها الخبر والريبورتاج الصحفي"(4).وأفاد بوجاه إن هذا الترافد يمزج بين النص الصرف، والمرجعي الواقعي، والمرجعي الكتبي بشقيه التراثي والمعاصر، ويقوم ذلك غالباً على تشظي الزمن وتداخل الأمكنة.

وقد فضل بوجاه استخدام الروائية "بديلاً عربياً لما درج القوم -شرقاً وغرباً- على وشمه بالأدبية أو الإنشائية"(5).. إذ بدت لي ثمرة حراماً تقتضي التأني وحسن النظر ولطف المساجلة والإفضاء!"(6).

أما المعول في فهم السرد فهو ضبط العلاقة بين المرجع والنص، بين توهم الواقعية خلل المحاكاة وفضاء التخييل بوصفه فضاء النص، ويكون ضبط العلاقة بالعناية بدوال اللغة في بناء النص الروائي، "ذلك أن روائية الرواية تتبع أساساً من منطق التركيب الذي يسودها ومن تناظم فواعلها، فيما بينها، ومن الوظائف السردية الصادرة عنها ومن الرؤية المنبثقة مما يُصمَت أكثر من انبثاقها مما يعلن ويجهر به"(7).

ويرى بوجاه أن المعنى ينبجس والدلالة تحدث من خلال التعاضد بين التعبير السردي والتعبير اللغوي، ولا تدرك آليات هذا التضافر إلا لدى محور التقاء السردي واللغوي بشعاع القراءة. وهكذا، تبنى الرواية على تعاضد حكائي، كما يفهم أصحاب النقد العلامي أو السيميائي، ينظم تنامي الفعلية(التحفيز)، جوهر المتن الحكائي والعملية السردية برمتها، بوساطة أمرين هما الحوافز أو الفواعل بتعبير النقاد العرب المغاربة، وهي الوحدات القصصية الأصغر، والتعبير اللغوي عنها.

بيد أن بوجاه شغل طويلاً بقضية المرجع أو الواقعية الروائية لئلا تهمل العوامل الأخرى في بناء الرواية وفي تنظيم مرجعها، وهو"العوامل الغيبية الخفية الضاربة بجذورها في أعماق الإنسان والتاريخ" (8)، وغالباً ما تستهدي القراءة بهذه العوامل: بنية مجازية تستبطن المرجع في تضاعيف النص، دلالات أسطورة وخرافة، أو شعائر وطقوس وبركات بالمفهوم الصوفي، أو توثيقاً لسجلات ووقائع، أو تناصاً صريحاً أو مضمراً مع ملفوظات أو مواد.. الخ.

لقد أمعن بوجاه في علامية القص، فأشار على الدوام في فهمه للسرد إلى تواتر إلحاح المعالجين لعلامية القص على تراكب نظامين لغويين طي كلّ عمل روائي، ألا وهما:

أ- نظام اللسان المستعمل، عربياً كان أو صينياً أو فرنسياً (ببدائله الأساسية: اللغة/ التعبير).

ب- نظام السرد (بالبدائل ذاتها أيضاً).

والعاكف على لغة القص هذه يلفي نفسه إزاء أجهزة متراكبة متعاضدة محلياً، داخلياً، على مستويات جلية- وأخرى خفية- من حوامل الدلالة في النص الروائي فتتعدد وظائف الخطاب، ناسجة شبكّتين من الوظائف:

أ- الوظيفة البيانية الجمالية الصرف.

ب- الوظيفة التبيانية التواصلية(9).

إن منطلق السرد عند بوجاه هو إدغام نظام اللسان، التعبير اللغوي، في نظام السرد، التعبير السردي، أما ماهيته فهي أكثر تعقيداً، ومرتهنة بآليات تنظيم السرد إزاء المرجع من جهة، وضبط تنامي الفعلية من جهة أخرى.

■ استعادة الموروث السردي لإعادته فلا جدوى من استعادة أدوات سحيقة إن لم تش بعمق فعلها التغييري.

3- فهم الموروث السردي:

سعى بوجاه في كتابته الروائية إلى الرواية اللغوية أو رواية الواقعية اللغوية إثر سجال تمحور "حول الاستفهام عن حدود الرواية العربية ومظاهرها ومستلزماتها ومقتضيات بروزها وأفولها"(10).واستند في مسعاه إلى أن للعرب قصصهم ورواياتهم، ومدونات أخبارهم وأيامهم، وكتب خيالاتهم وبطولاتهم ومحبط آمالهم. وقصارى ما صبا إليه "يتمحور حول وتد الإقرار بأن صفحاتنا هذه لا تدعي شرفاً أسمى من الانتماء إلى سلسلة قديمة حديثة من حلقات فن القص والرواية العربيين الضاربين في أعمق رموزنا الكيانية الأصلية"(11).

ووجد بوجاه أن أهم الروافد الشكلية في الموروث السردي وأبرزها وظائفية هو هيكل الخبر، "فالمدونة وحواشيها تقدم ضمن زمر خبرية كثيرة لا علاقة جلية تصل بعض أجزائها ببعضها الآخر فيما عدا عمق الوشائج الدلالية التي تمثل الأرضية الثابتة الصلبة للرواية بأكملها. فاستغلالنا لتقنيات الخبر يعد منحى قد اقتضته الطبيعة الدلالية للعمل واقتضاه سعيه إلى تكريس البعد التجريبي في الآن ذاته. وإن من شأن ذلك أن ييسر لنا أمر الإيحاء بانعدام وحدة المكان والزمان وبتداخل الأحداث.. ثم -وخاصة- بإمحاء المعالم الواضحة للفاعل المحوري" (12).

واستعان بوجاه لذلك بالمكونات الكامنة في الموروث السردي وهي:

- *الوحدة الفعلية.*
- *التجاوب بين الفنون حد التمازج التذاوبي.*
- *الشطحة الجمالية المتميزة.*
- *قابلية الدقة الفعلية في تصوير الواقعي المرجعي الخارجي، أو على الأقل، ذاك الذي يقر بامتلاكه لحد أدنى من الدقة في المحاكاة.*
- *قابلية الواقعية الفعلية لنبذ ضروب المثالية، فالمادة اللغوية حضور يحيل على ذاته أساساً.*
- *قابلية الواقعية الفعلية في بناء عالم روائي يحيل على ذاته ملتمساً جل عناصره من بناه الداخلية.*
- *استناد الواقعية الفعلية إلى واقع لغوي محض هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألماً جميلاً ونسغاً حلالاً يروي كرمة غدنا غوصاً في تربة ماضينا.(13)*
- *استعادة الموروث السردي لا إعادته، فلا جدوى، في زعمنا، من استعادة أدوات سحيقة إن لم ننجح في أن تشي بعمق مدى فعلها التغييري الآني المعاصر.*

■ ***التاج والخنجر والجسد الرواية الثانية في مغامرة استلهام الموروث السردي.***

وتكمن عصارة الأمر في أن الرواية اللغوية يمكن أن تكون الوريث الموضوعي للرواية الذهنية والرواية الواقعية في الآن ذاته انطلاقاً من احتوائها لخصائص كل منهما وتجاوزهما معاً نحو عمق استقراء لغة وفكر.. وبالتالي ثقافة بأكملها"(14). ويفيد هذا العرض لفهم الموروث السردي عند بوجاه إلى وعي الذات على أن استعادة هذا الموروث السردي يسهم في البحث الجاد عن الهوية، غير أن هذه الاستعادة هي "علاقة المستفيد المجاوز نحو آفاق يؤمن بعمق ما يميزها عن الأنماط السالفة"(15).

ورأى بوجاه أن استعادة الموروث السردي، وعيه ومجاوزته، تضمن أصالة وتحديثاً، وإثراء لبنية النص السردي العميقة : "فتضحي المسألة من قبيل فضّ معادلة عدد المراجع الواقعية والكتبية، فهي تراثية عربية في شق، وهي غربية عالمية في شق آخر"(16).

4- التاج والخنجر والجسد:

"التاج والخنجر والجسد" رواية بوجاه الثانية في مغامرة استلهام الموروث السردي طلباً لهوية يغلفها الالتباس في المحتوى والشكل. إنها نص تتجاذبه هيكلية الخبر والسيرة والتاريخ ولذة اللغة والحكاية تتلامح جميعها في مرايا الزمن وتداخل الأمكنة داخل ذات مؤرقة بمعنى سيرتها في سيرة قومها، فتستحضر جذاذات من ماضيها وماضي القوم الطاعن في أساطيره وتاريخه وميراث ثر متنوع يغوص في غبار القرون. ثم يفضي التباس الهوية إلى التباس الشكل السردي في غواية ماكرة ما تلبث أن تفصح عن تركيبها وقيادها: فعلية قوامها لغة مدهشة وبراعة حكائية تلوذ بأشكال مختلفة من فنون القول السردي عندما تحتضن النجوى ذاكرة خصيبة تحيا كل حين مع أطروحات الراهن ومكابداته.

أهدى بوجاه روايته "إلى سيدي فرحات: القبة والبرطال والصحن وبيت الديوان.. إلى دارنا: وسط الدار والمخازن والسطح وكتب الوالد والتوتة والجابية والبئر وذكرى أبي علي.." (ص5)، مما يتلاقى مع وشي آخر لنصه في تعريفه بنفسه، أنه ولد سنة 1956 في فضاء قيرواني ما.. بين سيدي فرحات والخضراوين. وورث

عن والده حباً للمدونات القديمة عجيباً، وأرهقه إيمانه بأن الإنسان كائن كاتب، كما أفضى به إلى ألوان جمة من المتع.

وينطوي هذا التلاقي طي مفهوم "البركة عند المتصوفين على رؤيا "سيدي محمد بن سيدي فرحات نفعنا اللّه ببركته وفضله" (ص27) في فصل "جسد الرعاع غواية" حين حف الأهل والمريدون والأتباع بصاحب الرؤيا، وكانوا كثيرين، وهي رؤيا قائمة:

"ألا اذكروا أني ميت غدا

ولدى الحول صغيرتي منتهية.

وإن الوباء مطفيء لدى نهاية الحولين أهلاً

ولن يلبث لدى الدور غير أرملة وصبي" (ص27– 28).

وقد تحقق ما رأى وما تنبأ: "في البدء كانت رؤاه.. في البدء كانت رؤاه إذ نسج شباك الحقب القادمة. وذي نبوءته بيننا تسعى. بمشيئته كنا ومنه الانبعاث. ثم كان دهر. فما لبث لدى الدور غير طفل وامرأة عاطل.. مثلها مثل مرضع البدايات" (ص28).

■ *تمتزج سيرة صاحب المخطوط ناشراً ثلاثين من عمره بتفاصيل ذاكرة خاصة مشحونة بالأفكار والمشاعر.*

"التاج والخنجر والجسد" نص روائي دائري يبدأ باستعارة: "كما الفحل يعود إلى أنثاه" (ص7) فصلاً افتتاحياً يفرش فيها مراح النجوى الظامئة إلى السرد وتكسيره على أوجاع الذات، إلى ذلك العود على بدء في الفصل الختامي "البئر والتوتة وأغداق الخرنوب البري": "فقد عاد صاحب المخطوط إلى أوراقه بعد هجر. فبحث في دفاتر سيرته الخيالية وتذكر الأماسي البعيدة. عاد كما الفحل إلى أنثاه التي قُدت من ثلج وحليب.. عذب ملمسها والمذاق" (ص159)، ولكنه عود أبكم أو هي لذاذة الغموض التي تسربل ذاكرة أو تاريخاً برمته: "فأيقن أن ما خفي أوسع مما قيل. وضرب في الأرض ينشد للخيال حدوداً وتخوماً لديها يكون الوقوف، فإذا بالخيال يبدع ذاته كرة ثلج تتضخم إذ تتدحرج (ص160).

تمتزج سيرة صاحب المخطوط ناشراً ثلاثين من عمره، بتفاصيل ذاكرة خاصة دعامة مشحونة بالأفكار والمشاعر لتتسربل بإهاب رؤى عنيفة ضاغطة على الوجدان.

سمّى كتابته رحيلاً طال "بين النفس والنفس" (ص11). وها هي ذي الحكاية تنفتح على تأمل ما حدث: "سيرة فتى ينشد لذة القول" (ص13)، فيستعيد إرثه الباهظ عبر إحالات ثقافية لا تخفى:

– رحلتا الشتاء والصيف (ص11)

– خفايا لعبة التاج والخنجر والجسد، فيومه خمر وغده خمر. (ص13).

عود إلى التاريخ العربي الحي: (الصراع داخل معنى عبث الحياة)

"ألفيت الجد الأول يسكنني. يستبطن قولي والوجود فلا فكاك. أكان صوفياً ثائراً رافضاً لأغلال سلطان الحسينيين؟ أكان من دراويش الحضرة أم من مبدعي صباحات جديدة لأيام ما أورقت بعد. أم رحّالة أزلياً عبر مقامات الإيالة وتخوم الأمداء البعيدة" (ص14).

هي رواية نجوى سردية ولغوية لكاتب يمتحن خطابه السردي، ترويضاً للنفس على أن تخاطب النفس (ص16)، على أنه موقن من أن هذا هو لب الحمق والخطل أيضاً، ولكن لا فرار من رؤية الذات الخاصة وسط كينونة الذات العامة، فيصير رهان لعبة السرد أن تحيط بلعبة التاج والخنجر والجسد، وتتساوق التعابير

السردية واللغوية عن ذات الكاتب لدى الراوي المضمر مع الإحالات المستمرة لتاريخ الذات العامة كما تنطبع في وجدانه الموجع، وعندما عاد إلى مخطوطه، بادر إلى القول: "سيرتي- سادتي- وسيرتكم فوانيس لدى حلكة أيامنا" (ص23). ثم يفصح الفصل الافتتاحي عن تمام المهاد النفسي والتاريخي لهذه الحال المتأزمة:

- أسطورة ذاتي (ص17).
- حياتي سيرة حكايات وقصص وروايات خيل لم تكتب بعد (ص18).
- إنما أنا نص يتأمل ذاته (ص18).
- تترافد فيه الأشياء والكائنات، محدثها والعريق: حيث الحاكم بأمر اللّه، وابن ذي يزن، والحسن بن صمادح، ورسبوتين، والغفاري. وسحنون ومالك والغزالي وكافكا وابن عربي والسهر وردي المقتول وعراف الباب العالي. والمسيح، وقوم ممن لا يذكر الآن عنهم شيئاً (ص19).
- ذاته تاريخ عالمي، ها إنني أشهد واقعة نهر المنغا وحرب السوس واجتثاث الهامات في كربلاء وفتوح افريقيا وبلاد المغرب والأندلس، واندحار مملكة طنبكتو وزرع الأديرة ظاهر بغداد وميافارقين وهدم المعابد الكابالية في قبصة وسفيطلة ودرب السباع (ص20).
- دأبه أن ينقب في سير المحدثين والقدامى (ص21).

■ *إنها رواية نجوى سردية ولغوية لكاتب يمتحن خطابه السردي ترويضاً للنفس على أن تخاطب النفس.*

ثم لا تفارقه القناعة أنه عندما يختلي بنفسه فإن الشيطان ثانيهما (ص22). ولا يفتأ يكرر القول: "إنما راوية أخبار أنا" (ص30)، فيشرع في تفصيل عناصر لعبته السردية عن لعبة التاج والخنجر والجسد، ناشداً بالقول تغييراً (ص33).

بدأ الأمر بإقرار أن الجسد لعبة، بينما لا يخفى قدامة تركيب الجملة لديه (ص37)، فقد خشي من تندر الناس واشتداد حفيظة الأهل إذ ينثر خرافاتهم وقديم أيامهم (ص38)، دون أن يغفل عن حداثة الموروث السردي:

- ما جدوى التسميات والأنواع (ص43).
- هذا النص يفضح خفاياه (ص45).
- أرى أن تستسلموا للذة الرواية وهدهدة القص ومتعة السرد (ص46).
- ها أنا أكشف خفايا لعبة السرد لديه (ص 48).

ويتبدى التمازج السيري والقولي في العنوانات من جهة، وفي وفرة تفاصيل الذات العامة من جهة أخرى، وفي وفرة التناص مع منعشات الذاكرة النائمة والمتوقدة من جهة ثالثة. ونذكر أمثلة للعنوانات: مواقيت السلالة -توهم العروج إلى أفريقيا- السيف -هبة المغرب إلى أفريقيا- القصر -عطرها والمرأة وقصور الحكام.. الخ. ويفعم النص الروائي بوفرة تفاصيل الذات العامة كذكر الحنين إلى قديم عقائدهم (ص52)، وذكر إقبال الباي الحسيني يتصدر كوكبة من جنده (ص63)، وذكر صفات الحاكم وعلاقته به (ص ص94- 95) مستعيداً وناقداً علاقة المثقف بالحاكم خلل ذكر أبي حيان التوحيدي واستجدائه (ص98)، وذكر نقل كنوز أفريقيا نحو المشرق (ص 115)، وذكر وطن أفريقيا (ص147).. الخ. أما التناصات فهي وفيرة أيضاً، ولعل أكثرها بروزاً انبعاث السرد من التضمين القرآني: "للقول حافظين" (ص23)، "تحفظوا سري" (ص48)، "للذكر حافظين" (ص48- 53)، واستنهاض السرد المرة تلو المرة من المخطوطات

القديمة أو توهمها: "كتاب الأمير" (ص67)، "حمام الزغبار" (ص71)، "سفر الأسفار" (ص129). ويكتمل النص العربي، ولا سيما النص القرآني والحديث الشريف ومأثور القول: قول"الحاكم الأعظم: إنا نعلم الجهر وما تخفي، وقد ندرك أشياء غير ذاك" (ص84). "اتركوا الدابة فهي مأمورة" (ص114)، "لست بزرقاء اليمامة" (ص110).. الخ.

لا يتحدث بوجاه عن التاريخ والماضي بالقدر الذي يمضي فيه إلى وعي الراهن، وهو إنما يسترجع تاريخه" (ص55) ويريد العبر (ص91)، وما سرده إلا نوع من "سريان الأساطير" (ص110)، وإنما هو ينادي "سيرة الوطن" (ص37) ما دامت السيرة مزيجاً من خير وشر وحب ودماء كثيرة (ص 52). إن نصه الروائي وعد بانفتاح السرد: "الآن انبجست أروع ملاحم العصر، ولا نحتك يا سيرة الأهل فأجعل منك نغم الأجيال القادمة. ذي طقوس القول لدينا فلتكونوا من لحظتكم على بينة ويقين" (ص73).

وعلى الرغم من ذلك كله، فإن العزيمة والأمل تؤولان إلى خيبة وموات طوال النص: "إنما أنا العجز عن اكتشاف كلم بكر" (ص21)، "هذا قرنهم العشرون يأخذ منا التلابيب موصداً سبل الخلاص" (ص53)، "إنما حياتنا موت كلّها" (ص85).

▪ *يتبدى التمازج السيري والقولي في العنوانات من جهة وفي وفرة تفاصيل الذات العامة من جهة أخرى.*

ولعل هذا ما يدعونا إلى أن نعد هذا النص الروائي مرثية شديدة القسوة للذات القومية من خلال وعي شديد الجاذبية للموروث السردي واستنهاضه لبناء نص روائي مدهش ومؤثر.

5- النخاس:

تشي كلمة ابن سينا المفتاحية في صدر كتاب"النخاس" من مصنفه "الإشارات والتنبيهات" إلى فضاء هذه الرواية التقليدية والحديثة في آن واحد: "كمال الوهم التكيف بهيئة ما يرجوه أو يذكره، وعلى هذا سائر القوى" (ص15).

وتتدرج هذه الرواية في كمال الوهم، فتخوض في أقصى أمداء التخييل دون أن تخفي مرجعها الواقعي، فهي أشبه بمغامرة شائقة سردية ولغوية، تستفيد من الموروث السردي الأدبي في تركيب حديث قائم على بعض معطيات الحداثة وما بعدها مثل مبالغة الإيهام وكسره، والملحمية، والتماهي السيري، وتشظي الزمن، والعناية بالصراع الصامت، والاحتفاء بالمكبوت، وإدغام ثقافة الجماهير في سياق مناهضة الاستلاب ورفض الامتثال.. الخ.

ومن الواضح أن بوجاه يلازم بين أقصى التقليد السردي بتطوير بعض تقاناته وأشكاله، وأقصى التحديث اعتمالاً يقظاً وبارعاً بإنجازات الحداثة وما بعدها.

تتسرب"النخاس" في كمال الوهم من عتباتها (العنوان، الإهداء، الكلمات المفتاحية، التذييل المسمى أطراف الكتاب)، إلى بناء الفصول وعنونتها الشارحة، إلى مناهضة المرجع بمنتهى التخييل، إلى مناهضة التخييل بالتماهي السيري، إلى تلاشي الحدود بين المبنى الواقعي والمبنى الاستعاري. إنها كما سماها بوجاه رواية ماكرة بقوله: "فليس أمكر من كتاب! ساكن بارد ابكم لا يبين.. إلى حين! فإن أنت هززت الجذع تساقط عليك من مكره القديم الخفي المختزن على كسر الحقب ما يقض مضاجع الناس ويغري بالريب، ويدعو إلى الغواية" (ص52).

أ- عتبات النص:

يتبدى المكر أو كمال الوهم في نسبة العنوان لمعنى غير معناه المألوف، فلسنا نجد "للنخاس" في كتب اللغة شيئاً من المعاني التي أعطاها بوجاه لهذه الكلمة -العنوان، وإذا ابتعدنا عن معانيها الحسية والمادية التي رافقت ظهورها، فإن غاية المعنى تشير إلى بائع الدواب، "وسمي بذلك لنخسه إياها حتى تنشط" ، "وقد يسمى بائع الرقيق نخاساً" (17).

أما بوجاه فقد أضاف للكلمة معاني جديدة ليست لها، فالنخاسة "ولوج جراح الآخرين وشرح صدورهم والنظر في دخيلة أمرهم، ومكنون صمتهم ثم رتق وجودهم الغبي الصامت المنكفئ على ما فيه" (ص80)، و"لا نخاس إلا من قايض الأشياء جميعاً. جليلها والحقير: حفنة من رمل الشواطئ الصاخبة، باقة أقحوان، كتاب مقدس، مرايا وأساطيل ترك وروم، سيف وقلادة وطرس محي، نساء وصبايا وحروف وكلمات وجمل وآيات وصمت..!" (ص85)، وفي رأي امرأة ماتعة تنتحب: "كذا النخاسون جميعاً، مداورة ..؟.... فرحيق يمتص.. فإذا الكيان كله خواء.. ثم خروج فهجر ففناء!" (ص86). أما الفارس النخاس تاج الدين محط هذا الكتاب، فعنده أن "الكاتب النخاس جوّال أبداً لا يلبث على حال، يتخذ ألف شكل وشكل فيلج أقبية الكنائس ودهاليز السحرة وعطر القوارير والكائنات كلها والأدهام جلها والمدونات، وهذه الحية الملكية تحرس الموكب وتابوت الحكاية!" (ص93)؛ و"هذا الكاتب النخاس حلزون تائه زاحف في دنيا الناس كاشف للخطايا شارح للصدور، كاسر زجاج الواجهات الهشة، حلزون يحمل قوقعة عذابه فوق ظهره، يبلغ بلاد الغرب ثم يتيه في صحارى الجنوب، ويصعد قدماً نحو الشرق أو الشمال.. لكنها به لصيقة، ..؟.. لا يزيحه عن ظهره غير المزيد من السعي والبحث والكشف والتنقيب، مزيد من النخاسة في أسواق الناس، ووهمهم وطموحهم- وثيابهم التي يلبسون" (ص96)؛ فالنخاسة، بهذه المعاني، مرغوبة بينما يشير معناها القاموسي إلى المعنى المذموم المتعلق بباعة الرقيق، ولعل هذه المعاني الجديدة للنخاسة هي التي دفعت شخوص رواية"النخاس" إلى انبعاث جماعة النخاسين ومنتدى المتلصصين، يباركها هذا الماء المترامي، وتحفظها أرواح من مرّ بهذه الأنحاء من قراصنة وعملاء وفاتحين وأصحاب ديانات وشعراء وناسجي حكايات وأساطير" (ص123)، ولنلاحظ ذلك العطف الجامع بين من مروا على أنهم نماذج نخاسة، إذ يرد في مواقع أخرى عطف يشمل النخاسين بهذا الجمع، كأن يذكر الراوي المضمر "المجانين والشعراء والنخاسين" (ص53) في خانة واحدة.

■ ***يتبدى المكر أو كمال الوهم في نسبة العنوان لمعنى غير معناه المألوف فلسنا نجد للنخاس في كتب اللغة شيئاً من المعاني الواردة لدى الروائي.***

ثم يمّد الراوي مجال النخاسة إلى معنى كوني، فثمة نخاسة كونية شيقة واسعة هذه التي تأخذ بالكائنات وتكشف البواطن كي ترسلها على الظواهر في لعبة تختزل الأمر ونقيضه في آن!" (ص142).

على أن هذا الراوي المضمر العارف ما يلبث أن يفصح عن تفصيل القول في أمر النخاسة، ناسخاً إياه عن أصحاب اللسان الذربين، مثل الكاتب ابن منظور الأفريقي، ولا نغفلن هنا عن التناص اللفظي بين لسان العرب" ومؤلفه "ابن منظور"، فما يذكره بوجاه على لسان الراوي وارد بتصرف عن صنيع ابن منظور في "لسان العرب" بينما يختلف كلياً عنه ما ورد في ذكره جوهر النخاسة، وهذا شكل من أشكال التعارض التهكمي:

"النخاسة على عهدنا، في هذا الغرب الإسلامي، الجنوب الأوربي، الشمال الإفريقي، هي الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف.. بواطنهم.

والنخاس من الناس، الشاعر الذي يرسل الظاهر على الباطن، والباطن على الظاهر، ويدرك الجهر والسرّ والخفاء والعلن.. جميعاً. والنخاس أيضاً من يألف النساء الحسان المحصنات ويناويء السلطان ويرفع من شأن الرعية، فهو نخاس الحق، فيما يزعم الخلص من أصحابنا، والله أعلم.

والنخاس أيضاً الرحالة صاحب السفر الذي لا يستقر على حال. يركب الأبحر ويداور العناصر، ويراوغ الظلمة، ويغوي عرائس الماء ويهادن القراصنة.. حتى ينشب مخالب خياله في الناس والأشياء جميعاً" (ص143).

ويختزل الراوي تعريف النخاس في الصفحة نفسها على أن كل من أقبل ذهنه أو يده أو لسانه على تحويل الشيء من حالة إلى أخرى فهو نخاس!"

■ *النخاسة على عهدنا في هذا الغرب الإسلامي الجنوب الأوربي الشمال الإفريقي هي الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم.*

ويمنح النخاس أبعاداً مطلقة وشاملة فيكون "الشاعر نخاس وهم وكلام، والباحث عن حجر الفلاسفة نخاس معادن ومراوداً للألخيمياء، والطباخ نخاس لحم وبزار وبر وأفاويه، والنحات نخاس صخر وطين، أو شمع وزئبق، والحاكم صاحب الأمر والنهي نخاس رعايا، (ص144).

لقد جعل بوجاه النخاس مصطلحاً يلتم على معان متعددة، ونموذجه الكاتب، وتاج الدين منهم؛ فهو نخاس كاتب أبداً، حلزون يحمل قوقعة عذابه فوق ظهره، صدره كون من الشموس والنار والثلج والغروب والحذر والخوف والخامات النفسية وقصور الحكام وفحش آخر الليل والحياء والعفة والعهر والمخطوطات النادرة والدمقس وأولياء اللّه الصالحين... يرى الأشياء جميعاً وينصت إلى الهواتف كلها ويتشمم الكائنات الحاضرة والغائبة وما كان وما يكون، فتستيقظ المخلوقات التي تسكنه هاتفة هازجة صاخبة" (ص148).

ويعضد هذه المعاني المتوهمة ما ورد في الكلمات المفتاحية، وفي الإهداء:

"إلى الصحب الشعراء: محمد، ومختار ومنصف. إلى كل النخاسين حيثما حلوا" (ص13).

مثلما يكشف التذييل- أطراف الكتاب عن ذلك التماهي السيري بين الكاتب تاج الدين وكاتب الراوي صلاح الدين بوجاه، وتكتسب هذه العتبة مكانة كبرى في إضاءة السرد، إذ يترك النهاية مفتوحة لتفاعلات السرد وانفتاحه على المرجع في مثل هذا السؤال: "لكن هل تتم الروايات أبداً" (ص149).

والجواب الأول هو تعليق على المتن الحكائي ..؟.. يوحي بمرارة جارحة وموجعة: "إن هي إلا ثنايا وسبل وأزقة ودروب متعرجة وصناديق..، حيث تتعاضد البدايات والفصول والغايات، وتفضي الأبواب الأخيرة إلى الأبواب الأولى".

أما القصد المعلن في المتن وفي ختامه فتوكيد على المعنى الفاجع للحياة: "عنت على عنت وغرف جمة.. وضياع للغاية والسبيل" (ص149).. ولعل في التوكيد الآخر بعض العزاء، فالسؤال المرصود أيضاً هو "هل تتم الروايات أبداً؟" (ص149).

ب- بناء الرواية:

بنى بوجاه روايته على شكل فصول، ويحمل كل فصل عنواناً شارحاً، متغافلاً، بالأساس، عن التتابع المنطقي والموضوع الرئيس دخولاً في غواية السرد وفتنته عن لعبة الحياة وأهوائها الغامضة المحببة:

"اللعبة ذاتها تأخذ باللب، وتوحي بالمنطق وتدعو إلى جّر الذيول ، فتنة على فتنة، والأنحاء تتمازج، والشطح يزكو، ولذة الحكاية تأخذ بالنفس، وتملأ عليها آفاقها جميعاً" (ص92- 93).

إنه الكاتب تاج الدين فرحات يتلقى دعوة لزيارة البلاد الإيطالية نيابة عن سفيرها لاستلام جائزة مينا لدو. ومنذ ذلك الحين تبدأ اللعبة الماكرة للكشف عما حصل وعما في النفوس، أو تجنب الكشف بكشوف أخرى، فذلك الفوز "ما كان غير نصف فوز، أو ربعه، أو قل أدنى من ذلك، إذ لا يعدو الأمر أن يكون دعوة إلى حضور جلسة علنية تعقدها الهيئة للنظر في الأعمال تداوره مثل امرأة تغنج، ثم تلبث مراوغة بعيدة آسرة" (ص18).

ولعل استعمال فعل"تداوره" يندرج في غنى المعاني والتأويلات التي أوغلت فيها الرواية في بنيتها المفتوحة، وهذه بعض المعاني والتأويلات:

■ *لقد جعل بوجاه النخاس مصطلحاً يلتم على معان متعددة ونموذجه الكاتب.*

- "داورته أياماً لا يعرف عسرها غير الراسخين في العلم" (ص80- يقصد شيخاً ضريراً تعرف إليه). "ثم رأيت أن أداور الشيخ الذي بدا منصتاً إلى الهيمنة البعيدة" (ص 80 نفسها).
- ثم داورت الشيخ للمرة الأخيرة فكدت أسمع له أنيناً وحشرجة مثل حشرجة الملسوع إذ يحتضر" (ص81).
- "كانت تداورني! فكيف أدوار من يداورني؟!" (ص83- يقصد صبية شقراء راهقها).
- "تلك لعبة أصبحت أثيرة عندي. فقد تعلمتها من بعض طيور الوادي التي كان بعضها يداور البعض في رقصة جنائزية جذلى تكاد لا تنتهي" (ص83).
- "داورتها طويلاً وقلت في نفسي: جديرة هذه بالقرابين جميعاً، فلتنحر لها الطرائد، وتولم الولائم ويشتعل الليل!" (ص84) يقصد أنثى اسبانيولية تعرف إليها في بعض رحلاته الكثيرة حول القيروان والمهدية وقابس والحامة وسيطلة وكسرى والحمامات، (ولنلاحظ هنا عدم التعيين).
- "ثم داورتها طويلاً وقلت في نفسي: شهية مثل كتاب قد ارتسمت فوق أوراقه القديمة بصمات من عرفوا متعة جميعاً ثم داورتها طويلاً وقلت: دربنا واحد وسعينا واحد وفرحنا وأحزاننا وحذرنا وخوفنا وبارقة الأمل فوق المحيا.. فما جدوى المداورة والتسويف؟" (ص84).
- "كذا النخاسون جميعاً، مداورة فولوج.. فرحيق يمتص.. فإذا الكيان كله خواء.. ثم خروج فهجر ففناء" (ص86، وهي نقلة إلى معنى استعاري للمداورة).
- "ترك النخاس ميناء حلق الوادي وهو يمني النفس بجائزة داورته طويلاً، أغوت دون وقوع" (ص87).
- "دخل تاج الدين ذاته، وأخذه الصمت طويلاً، قد علم أن الدنيا تداوره. الدنيا عنيدة مثل نغل الطاحون الذي لا يكف عن اللف والمراوغة، الدنيا تلاعبه الكوريدا، لعبة الموت" (ص87- 88).
- "ولأبصر حوله أشرعة بيضاء أربعة منسابة مثل نديف القطن تتباعد وتتلاقى فتتساند وتتآلف ويداور بعضها البعض دون صدام. رقصة بريئة عفوية هذه أم تدبير كوني يصل بين الخشب- والماء والسمك والعشب الداكن والريح ونعيق الطيور الهاربة" (ص117- 118).
- "فلقد أغوتها (يقصد شريفة الزواغي) رقته الحيية الصلفة وعنفه المخملي الرائق الرفيق وأثارتها حكاياته التي أهلته للترشح لجائزة المجمع الأعلى، تلك التي لبثت تداوره مثل أنثى في ميدان مطاردة إسبانية عنيفة لا مستهل لها ولا آخر" (ص119).

- "وتاج الدين يفكر في الإعراض عن جائزة تداوره ويداورها، والكابوبلا (يقصد المركب) تضرب في تيه مقفر لا ينتهي!" (ص137).
- "تم الفصل الأخير من رواية النخاس، تاج الدين فرحات الكاتب المنفي المتلصص، الذي تخلى عن جائزة داورت زمناً وغنجت دون وقوع" (ص149).

إن فعل المداورة بغنى معانيه وتأويلاته مثال لبناء الرواية التي تتنوع أشكال سردها من الخبر إلى الحكاية إلى السيرة إلى المقال إلى النزوع الدرامي إلى الشعر، فتتضافر الأشكال جميعها في ذلك التشكيل الفريد لانهيارات السرد وضبطه في الوقت نفسه. ولنا أن نتأمل بعض العنوانات: حكاية تاج الدين الذي يركب البحث ويحب الطيور ويداور الجائزة، الراقصة والكاتب المتلصص وذكر مامرّ بهما قبل حدوث العطب في محرك المركب، الفهرست الأول في أخبار النخاسين والغرباء من المحدثين والغابرين ممن عرفوا هذا الماء القديم، لورا تغوي تاج الدين وجرجس وعبدون.. وقوماً آخرين وتدعو إلى رحلة زوارق شراعية في ليل اليم البارد المنسي!، الفهرست الكشاف في أخبار العرب ومن عاصرهم من الأحلاف!.. الخ.

■ ***العذاب ينسى بسرعة أما الغصة فتبقى ثقيلة داخل الحلق.***

إن الراوي المضمر العارف يسرد الحكايات تاركاً فرصاً لا تحصى لنص غائب من أجل غنى المعاني وتعدد التأويلات، وهذا شأنه في بناء كل فصل على حدة، ففي الفصل الذي يحمل عنواناً شارحاً: "تاج الدين، الكاتب النخاس يُرفع في غروب اليوم الثالث. ثم يتوهم قوم ظهوره أسفل جبل المقطم!" يتداخل العرض والتعليق والوصف والتقرير عبر تشظي الزمن وتعدد الأمكنة والنبرة الملحمية الفجائعية:

- الكابوبلا تائهة، وذكر موجز للأحداث المتعاقبة في سويعات قليلة.
- إلمامة عجلى بمصائر بعض الشخصيات: غابر يلو، لورا، جرجس القبطي، شريفة وصويحباتها.. الخ.
- وصف السفينة ولا سيما سطحها.
- وصف تاج الدين ومعاناته مع مخطوطاته، والإمعان في مقاربة مفهوم النخاس المتلصص.
- وصف جرجس في كابين القيادة ومحاولته إنقاذ السفينة.
- مرافئ القاهرة تؤكد جميعاً أن تاج الدين فرحات النخاس قد رفع من الكابوبلا في غروب هذا اليوم الثالث، وإن جماعة من أصحاب السبل قد شاهدوه أسفل جبل المقطم يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء يحملها..
- الإمعان في مقاربة الكاتب النخاس، والتناص مع شخصية المسيح:

"فما رفع في غروب اليوم الثالث، وما ظهر أسفل جبل المقطم، ولكن شبه لهم! " (ص148).

- الكابوبلا تائهة تدور حول ذاتها مثل لبؤة غضبي، ومد هذه الدلالة إلى مدى استعاري أشمل: "تائهة كما التيه يكون" (ص148). وهذه خاتمة الرواية.

ينفلت بناء الرواية من المعمار الغربي السائد إلى استعادة الموروث السردي الشائع حول الكتاب القصصي: الانطلاقة من الإخبار إلى توالد الحكايات والقصص داخل بناء دائري مفتوح، فما إن تنغلق دائرة قصصية حتى تنفتح أخرى على شبكة واسعة من ثراء التحفيز وتعدد الحوافز التي تصير إلى غنى دلالات يسعف المنظور السردي بما يعين على تنظيم الأغراض وجلاء القصد.

جـ- المرجع والتخييل:

يناهض بوجاه المرجع بمنتهى التخييل، مثلما يناهض التخييل بالتماهي السيري، عن طريق التغريب أو كسر الإيهام حيناً، أو عن طريق مبالغة المحاكاة. ونذكر من أمثلة التغريب بعض ما ورد في عنوانات بعض الفصول:

- شهادة تاج الدين حول النخاسة، وظهور قبطي يدعي النبوة، (وهذا جميعه فصل لا يغني كثيراً في معرفة نهاية الحكاية).

(ص79، والقوسان من وضع المؤلف).

- النخاس يغوث إناث الوقت.

(وهو فصل من النوافل). (ص83).

- المستجاد في أخبار المجموع والآحاد، ويليه ذكر مخطوطة "رسالة في الدنيا" للكاتب تاج الدين. (وهو فصل ينبغي للمتعجل تركه إلى سواه). (ص95).

- ذكر امرأة عرفها النخاس في صباه. (وهو أيضاً من نوافل الحكاية). (ص105).

■ *النخاس من يألف النساء الحسان المحصنات، ويناوئ السلطان، ويرفع من شأن الرعية. هو نخاس الحقّ.*

ويعمد بوجاه إلى مثل هذا التغريب بالتماهي السيري بينه وبين كاتبه النخاس تاج الدين فرحات، كما في الاعتراض السردي:

"وهو غير الحمام الذي جعل له الاسم ذاته، والذي يرد ذكره في مخطوط "حمام الزغبار" للفاضل الراوية أبي يسر صلاح الدين بن الحسن بن علي" (ص71).

ويغدو هذا الاعتراض السردي توضيحاً في التذييل- خاتمة الكتاب:

"وتم بتمامه جميع الكتاب، ولله المنة والحمد والقوة والحول، وقد كنا ختمنا قبله روايات وحكايات وأوهاما سواه(قارن ذلك مع الكلمة المفتاحية عن كمال الوهم)، نغلب أن تكون: مدونة الاعترافات والأسرار/ التاج والخنجر والجسد/ حمام الزغبار/ فنطس وسكنجبير/ فوضى الطقس الآخر" (ص149)، وهذه جميعها روايات صلاح الدين بوجاه ومصنفاته ومخطوطاته.

وغالباً ما ترد أسماء هذه الروايات والمخطوطات والمصنفات ضمن مخطوطات ومصنفات معروفة أو متخيلة كما في ص 88 وص 91 وص 131- 132.وغالباً أيضاً ما يستعمل بوجاه مفردات مخطوطاته ورواياته في تخييله الجامح، كمثل إشارته:

"وشاهدنا مراوغة الحكام! شاركنا ذات صباح في لعبة التاج والخنجر والجسد، وأغوينا إناث الوقت وعابثنا الناس أجمعين" (ص86).

ويبلغ التماهي السيري حداً أقصى في مثل هذه الإشارة:

"هتف بهم جميعاً في صوت ذاهل آت من الغيب، ويقال إن النص مثبت في رواية له بعنوان "مدونة الاعترافات والأسرار":

حولي تحلقوا، وكونوا كثيرين.

ولتنصتوا إلى ما يرد على لساني

من فضل ومين وأحابيل!
ههنا مستمل الحكايات جميعاً،
فلتكونوا من الأمر على يقين!" (ص129).

ء- المبنى الواقعي والمبنى الاستعاري:

■ يمعن الراوي في مقاربة النخاس والتناص مع شخصية السيد المسيح.

اختار بوجاه لرواية النخاس مبنى واقعياً في طبيعة الحوافز من جهة، وطبيعة التحفيز من جهة أخرى، فالوحدات القصصية بذاتها منطقية ذات ترتيب واع، وهي كذلك في نسق تنضيدها داخل الخطاب الروائي، ولكنها سرعان ما تندغم في مبنى استعاري يتيح للخطاب الروائي آفاقاً أرحب وأعمق. وقد استعان لذلك بالتقنيات التالية:

- التناص، والتعالق النصي، مع نصوص بوجاه نفسها، ومع نصوص أخرى وإشارات ثقافية مثل المواءمة مع تيه الأمير أبي عبد الله الغريب في الأندلس، وخزائن كتب أبي القاسم محمد بن طوسون حاكم سجلماسة الأخرى، وعبارة استعملها جمال الغيطاني (ومصر) مثله (ص134) وعبارة لعبد الوهاب المؤدب(تونس) (ص134) وأشعار رامبو التي أوردها بالفرنسية في أكثر من موقع، وأشعار بودلير والتفقه اللغوي لابن منظور في لسان العرب.. الخ.
- تحويل الكتابة إلى فضاء فانتازي، باللغة أولاً، وبالمخادعة السردية والمرجعية، فقد ذكر الراوي المضمر العارف عن لورا أو صاحب الفهرست الأول(لاحظ التعمية!) سطوراً بالفرنسية دون نسبتها إلى صاحبها، ويضيف الراوي: "ولقد نقبنا طويلاً في آلاف الأوراق –من مخطوط ومطبوع- دون أن نظفر بما يشفي الغليل في تحقيق نسبة هذه الكلمات" (ص52)، ويتحدث النص المكتوب بالفرنسية عن أن واضع النص نسب إلى الأدب أهمية تتجاوز الكثير مما للنشاطات الإنسانية الأخرى، فلا يفترض الأدب المعرفة وحدها، ولكنه يمدها إلى ما وراءها حتى حدود ما قبل الشعور، لتعدد الدلالات والقراءة، وقد استخدم واضع النص كلمة Plurivogue، وتوحي بتعدد المعاني والدلالات، وهي دخلت اللغة الفرنسية عام 1950 لأول مرة، كما يشير قاموس روبير(طبعة 1977)، فكيف يعد هذا النص من مخطوطة مجهولة، ولعله من تأليف بوجاه نفسه!.

وتتضاعف مغامرات خداع الفن في اللعب السردي المثير خلال استعماله الوافر لنصوص مكتوبة بالفرنسية.. فقد أضافت لورا بالفرنسية فوق الصفحة الأولى من طرسها المنسوخ ذي الورقات الرمادية الممحية هذه الرؤيا الثاقبة المأثورة عن بعض المردة من شعراء الرحيل، ويكسر الراوي السرد، مشيراً أن بعضهم يلقبه بـ"رامبو"، ويسميه آخرون"أوروبي عدن الضائعة"، ويورد نصاً عن كتابة صمت الليالي ومعاينة الدوار وإبداعه الأعياد كلها والمآسي كلها والانتصارات كلها (ص49).

ويمضي الراوي في وصف هيام تاج الدين ومناجاة نفسه بالفرنسية، وتوحي عبارته "وكم كان يقول لها ويسمع منها" بأن آلة تفكيره ولغته بالفرنسية، ولا تؤيد جملة النص الروائي ومفرداته ذلك، ولعله ولع الروائي بهذه اللغة أيضاً، لأن لغته العربية ومقدرته على التعبير السردي واللغوي بها فائقة سامقة.

ولو تأملنا نص النجوى بالفرنسية، لما وجدنا سراً بعيد الغور، أو انتقاء تقية للتعبير بالعربية، فهو يسترسل في ذكر حكاية من حكايات جنونه، ومنذ زمن طويل خاطر بامتلاك الطبيعة الممكنة كلها، وقد كان يحب الأدب الذي لم يعد يقرأ، لاتينية الكنيسة، الكتب الإيروتيكية، روايات الأجداد، حكايات الجنيات، كتب الطفولة الصغيرة، الأوبرات القديمة، الإيقاعات الساذجة(ص 65).

ويستكمل خداع الفن في الصفحة نفسها، عندما يروي أن تاج سادر في غي أحلامه وما يستحضر ولا يستحضر (لاحظ النفي والإثبات في الوقت نفسه) من طروس المدونات. أما النص الوارد بالفرنسية، فلعله شأن اللعب المثير إياه من تأليف الروائي نفسه. ينفتح النص على حلم غرائبي يحلم فيه بالحملات الصليبية، برحلات الاستكشاف، لجماعة دون تاريخ، لحروب الأديان المختنقة، بالثورات الأخلاقية، بهجرات الأعراق والقارات. ويرى بوضوح مسجداً على أرض مصنع، مدرسة طبول صنعتها الملائكة، عربات أحصنة مكشوفة على طرق السماء. (ص65).

■ ***شاهدنا مراوغة الحكام. شاركنا ذات صباح في لعبة التاج والخنجر والجسد وأغوينا إناث الوقت وعابثنا الناس أجمعين.***

ويقال القول نفسه حول نسبة نص بالفرنسية إلى ذلك الرحالة العدني الحالم الكبير، مما يجعل النص حديقة كلمات، تذوب فيه الحياة ورموزها مثل حلم (ص73).

وثمة وجوه أخرى لخداع الفن في هتافه لنظيرات نانا، كما عند اميل زولا، والنص أشبه بتجل ايروتيكي (ص109)، وفي طلب التوهم حول مرقونة فرنسية مجهولة المصدر، مروعة ومثيرة لتاج الدين، تتحدث عن رؤية كابوسية (ص110)، ثم يتساءل المرء عن إلحاقه بنص إيطالي عابث في الصفحة نفسها منسوب إلى الكاتب "دل بكارو".ولا يختلف ذلك عن النص الفرنسي الذي يبعث في تضاعيفه صوت التونسي المهاجر إلى باريس، وهو نص فانتازي يفضي إلى مفارقة قصوى مع المرجع الواقعي (ص139).

إن هذه النصوص المكتوبة بالفرنسية لا تفترق عن نسق التنضيد برمته: دعم المبنى الاستعاري بعناصر جمالية ورؤيوية.

6- راضية والسيرك:

يغدو الموروث السردي أكثر إضماراً في رواية"راضية والسيرك"، اعتماداً على هيكلية الخبر وتشقيقه بالدرجة الأولى، يتلبس التعبير السردي تعبيراً لغوياً قصد الإحاطة بمحاكاة مرجع موّار بالتفاصيل والأحداث والشخوص، على أن الغاية لا تخرج عن طلب المعنى في مبنى إخباري يسربل في تضاعيفه تأويله الخفي، وهو ما يستجيب لمفارقة الإهداء الذي ينبئ عن المرجع واشتغال النص عليه في الوقت نفسه:

" ... للزقاق.. زقاق إبليس، لميمون والفرناق ودار راضية الجمالي، للوهم والنسيان وأرجوحة الريح والفوضى..! .. حشروم، القنبوعي، باخو، فافة، سندة.. متى عرفتُ هؤلاء؟ ها قد صادفتهم -على كل حال- فتلهيت بهم عن ظاهر الأمر، إذ كانوا قد أفضوا بي إلى بواطنه!" (ص5).

انطلق بوجاه في نصه الروائي من مكانية المرجع: الزقاق ودار راضية الجمالي امتداداً إلى فضاء المدينة والبلد كلّه، الذي صار إلى سيرك، وياله من قدر مروع! تلج شرائح المدينة كلها واقع الحال، وقد داهمه ميمون النجار صاحب العسس والحرس الوطني، إلى أن جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات فطرد ميمون من عمله، ونفي حسن من المدينة نحو جبال في الشمال الغربي، وغيرت مريم اسم وليدها المنذر إلى حسن، ودخلت راضية السجن، ودخل الرحموني وخديجة في خدمة المفتش الجديد.

تدور الرواية في الراهن، وتسعى للدوران في مدار واقع الحال على الرغم إهاب اللغة التقليدي والشكل السردي الموروث من الصوغ الشهرزادي على سبيل الكتاب القصصي، وهو الانبناء على حكاية، والالتجاء إلى مقدرة حكائية ثرة، وتوالد حكايات فرعية وكأنها دوائر يأخذ بعضها برقاب البعض، إذ تتضافر الحوافز الصغرى داخل المتن الحكائي بما يعزز وحدة الأثر، ومن الملاحظ أن بوجاه يعتني بإنتاج الدلالات خلل تنظيم أغراض السرد، فلا يقوم منطق السرد على التوالي السردي أو التتابع المنطقي، بل غالباً ما "يعتمد الحذف والاستبدال والتكثيف والتضمين" كما في دراسته عن "المبنى والمعنى والرجع في الرواية العربية الجديدة من خلال رواية "فساد الأمكنة" لصبري موسى (18).

بنى بوجاه روايته على عناصر سردية موروثة ومطورة في الوقت نفسه، وهي:

▪ ***النص ينفتح على حلم غرائبي يحلم فيه بالحملات الصليبية...***

أ- المكان بما هو فضاء السرد:

فقد حملت فصول الرواية عنوانات تتدرج في معرفة بالفضاء السردي: الزقاق، السقيفة الأولى، السقيفة الثانية، وسط الدار، المجلس الكبير، المقصورة، المستراق، الخوخة.

ثمة إلحاح على المكان متعاضداً، للمرة الثانية، مع الإهداء، وهي واحدة من عتبات النص: "للزقاق.. زقاق إبليس". ثم تمضي الحكايات مجتزأة، متلامحة، متداخلة من الأمكنة المحددة إلى فضاء مطلق: المدينة وخريطتها الممتدة على إيقاع الحوافز، فتستطيل أو تضيق هذه الأمكنة أو تبرز أو تتلاشى خلف الوقائع، وفق التنامي الفعلي برمته(التحفيز)، توكيداً على صراع محموم لا يهدأ أواره وإن تغيرت الوجوه والأحداث، فهذه هي لعبة الحياة الخطرة، وقد غدا الفضاء السردي كله سيركاً عن لعنة الوهم المستبدة، حين تنتهي لعبة السرد إلى مرارة الصراع بين المرأتين المتصارعتين: راضية وسندة على بريق جديد كاذب: "دفق الخشب اللامع، بعد مرور الدواب، في مروقها نحو ساحة القشلة. تدخل لبؤتان أسكرهما الفوز وطوّحت بهما الأيام.. فتعمل كل منهما مخالبها في لحم الأخرى ترغب في الاستئثار بالوهم.. لكن هيهات!" (ص151)

وثمة عناية مفرطة بتفاصيل الأمكنة، وكأنها موئل السرد ومقصده، فيمعن بوجاه في وصف الأشياء وموضعتها المكانية بما هي تعبير عن الخصوصية المحلية وحركة التاريخ حين يندغم هذا الوصف في التعبير السردي المندفع إلى قصد خفي ما تلبث أن تظهره شبكة الدلالات الأخرى بوساطة الاستغراق في **البيئة**: الهيئات، اللباس، الطعام، النبات، أدوات التجميل.. الخ.يبدأ الفصل الأول "الزقاق"، بهذا الوصف الوظيفي الدال:

"راضية تميل وتستوي في وسط الدار. المقاصير ملأى بما لذ وطاب. في المطبخ ولغط وأخذ ورد. القسطل(الكستناء) غائص في رماده الحار في ركن من أركان السقيفة الأولى. رائحته أليفة وتدعو رقيقة آهلة. شرائح اللحم تتشرب أفاديها.الرؤوس المشوية قد عادت من الفرن في صينية دافئة ملأى.. وراضية تنظر في ساعة معصمها مثل ما يسترو يخشى أن يجيء المدعوون قبل تعديل الآلات. هذه الدار يأتيها خلق كثير في كلّ الأوقات، لكن ميمون النجار قد أدرك منافذها كلّها" (ص9).

لعل الجملة الأخيرة تفصح عن منطق السرد كلّه: هيمنة المكان على الفضاء السردي سبيلاً للتعاضد بين المبنى الواقعي والمبنى الرمزي أو الاستعاري. ولنتأمل مقاطع سردية أخرى للتعرف إلى سعة استعمال مفردات المكان ولوازمه:

- "أما الآخرون فقد أثبتوا في المقاصير والغرف والأركان وبيوت السطح والسلم المفضي إلى الأهراء والسقايف والمنعطفات.. وجنون الليل القديم" (ص10).
- "الصخر هنا هاتف، والرخام والجبس! الدنتيل آخاد، واللحم في الأواني قد استوى وسرّ الناظرين، والماغون (خمرة تونسية) أحمر لطيف مثل حرير أو وبر قديم" (ص11).
- "في المطلع (يقصد السلم المفضي إلى سفوح البيوت العتيقة) نور خافت ينبعث من أسفل السلم: موسيقى تنبثق من بعيد، وتمتزج بأصوات البيت.." (ص12).

إن ثمة استغراقاً في وصف معطيات البيئة المحلية استكمالاً لهيمنة المكان، كما هو الحال في هذا الشاهد الذي تغص بأمثاله صفحات الرواية، أما العبارات الواردة: الرجينة، الباروق، غبرة الطلق فهي مفردات لمواد ومساحيق تستعملها النساء في معالجة أجسادهن:

"ونفح الجسد الوردي في شهوة صامتة تحت أنامل خديجة الرجينة السائلة حارة حارقة، والدبغة صريحة لونها أدكن.. والأحمر والأخضر.. والباروق.. وغبرة الطلق.. ترسل على صفحة الوجه أو فوق باطن الظهر أو وهدة الوركين.. فينبثق الليف صافياً داعياً" (ص46- 47).

■ ***لبؤتان أسكرهما الفوز، وطوحت بهما الأيام..تعمل كل منهما مخالبها في لحم الأخرى. ترغب في الاستئثار بالوهم.***

ب- التحفيز اعتماداً على الإخبار:

اعتمد بوجاه أساساً في تحفيزه على الإخبار، اعتمالاً بالموروث الشهرزادي، وشحنه بوجهة نظر محددة غير مباشرة، وهي عناية فائقة بالمنظور السردي لا يوغل في دواخل الشخصيات، بل يضعها في إطار تنامي الفعلية (التحفيز)، على أنه إخبار عن الأنساق الداخلية للسرد وقد استبطنت تنضيداً محكماً للحوافز (الوحدات القصصية الأصغر). ونذكر أمثلة لذلك ما ورد في فصل "وسط الدار" عن ميمون النجار، الذي يمثل مركز السرد في حركة القص، فقد كُلف مشرفاً عاماً على مركز الشرطة في العاصمة، وصار في قلب الصراع من جهة، وفي قلب تنامي الفعلية من جهة أخرى: "ميمون النجار يذكر تفاصيل صغيرة في حياته السابقة في العاصمة أو الساحل أو لدى سفح جبل برفو، قرى صغيرة متناثرة هنا وهناك جعلته يجوب البلاد، فيعرف الدروب الخفية، ويرى الصمت والصباح والغيوم في آخر العشايا. لكنه لا ينسى مواطن صباه في ذلك الريف البعيد. كانت البلدة بيضاء صغيرة، بيوتها قليلة متناثرة وغبارها كثير. العائلات ذات النفوذ تتحكم في الظاهر والباطن.. وفي ما هو دون حجاب!" (ص59- 60).

ولا يخفى أن التحفيز اعتماداً على الإخبار ينفر من الإطناب والاسترسال والتزيد في حواشي الخطاب القصصي، وهذا هو الموروث السردي الشعبي في صوغه الشهرزادي مطوّراً ليستوعب مدى الفعل ودلالته، والأهم ما يوحي به:

"مرّت الأيام وتبدلت الأحوال وتحولت اللقاءات من مكتب المفتش إلى المقاصير الدائرية الكبرى فوق الفرناق.

افتتح ميمون:

– العذاب يُنسى بسرعة.. أما الغصة.. فتبقى ثقيلة داخل الحلق!

غمغمت راضية مرددة كلمات لحن قديم: "وما يفوحش بلا حرق عود قماري..!" ثم انبثقت بلا سبب أو دعوة تهزّ وسطها داخل الحلقة الملتفة حولها!" (ص131).

عمد بوجاه إلى التحفيز الواقعي خلل توالي الإخبار ضمانة لمبنى واقعي ما يلبث أن يصير إلى مبنى رمزي أو استعاري على مستوى الحوافز من جهة، أو مستوى التحفيز برمته من جهة أخرى، كما في وصفه لمآل الصراع إذ تحول كل شيء إلى سيرك: "واتخذ المناناج (يقصد ساحة وسيعة بها لعب وأدوات رهان ولهو، وأصلها كلمة فرنسية) شكل السيرك، روحه، مباهجه الجمة، وأحزانه الصغيرة، لراضية وميمون وسندة ألعابهم الافتتاحية.. لحسن ومريم والمنذر ابنهما مشهد خاص بهما.. أما القنبوعي وباخو وقاقة.. فيلعبون الألاعيب كلما.. يلهب حثروم ظهورهم بسياط إفكة وعبثة.

▪ يهيمن المكان على الفضاء السردي للتعاضد بين المبنى الواقعي والمبنى الرمزي أو الاستعاري.

... مزيج من التهريج المحض والممسرح والأوبرات والمزود والبنقة والسلامية والموال العربي!" (ص140).

ثمة مقدرة حكائية فائقة على إدماج الإخبار في تحفيز واقعي لا يستعصي على الإبلاغية، دون الإخلال بالبعد الرمزي أو الاستعاري، وهذه بلاغة مشهودة لمثل هذا السرد.

جـ- شيء من خصائص الكتاب القصصي:

لجأ بوجاه إلى استخدام بعض خصائص الكتاب القصصي، وهو شكل شائع في الموروث السردي حين تتوالد القصص من القصص في النص الواحد، أو حين تتداخل دوائر السرد فيما بينها، وتنجب حكايات تتمازج في سيولة السرد. وفي "راضية والسيرك" ثمة قصص وحكايات تبدأ وتتشابه وتنتهي، بل إن قصصاً وحكايات تضيء أخرى، ففي فصل "السقيفة الثانية" على سبيل المثال ترد تقارير المخبرين عن الصحبي السعفي وقتله وانفتاح المحاضر من جديد، وخديجة وزوجها الرحموني وعملهما المميز في تهيئة الموتى لراحتهم الأبدية، وحتروم وجماعة الفرناق، وراضية وأشيائها وبعض أسرتها وبعض خباياها، وميمون وبحثه اليومي في مدينته وكيف أصبح جزءاً من نظامها العابث، كقوله: "وأدرك تدريجياً أن صلته بصحبة هؤلاء قد تجاوزت الأخبار إلى نوع من الوفاق الروحي الذي يفتح كيان كل منهم على الآخرين، فاختار ألا يقول شيئاً، واكتفى بهم يجتمعون فيتدافعون بالمناكب ويجذب كل منهم الآخر. بل أصبح ينظر إليهم لاعبين عابثين صاخبين.. وهو يردد آخر مقاطع أغنية أندلسية حزينة!" (ص55- 56).

ومن خصائص الكتاب القصصي في "راضية والسيرك" قلة التعويل على المصائر الفردية وقلة الاحتفال بالذات الخاصة فقد مرّت عشرات الشخصيات، في جوانب من سيرتها التي تتدرج في توضيح القصد، كما في وصفه للزقاق بعامة، ولبيت راضية الجمالي بخاصة، ألم تعد راضية بيتها" الدنيا.. كل شيء بداخله. ولا شيء يوجد خارجه" (ص14)، أو وصفه للعالم السفلي في دهاليز الأحياء وعلى الشاطئ: "آخر المداعبات البذيئة تتبادلها عواهر الفجر وأعوان الشرطة، والمخبرون السريون وسكارى الحانات، أسفل أعتى خطوط الجحيم، ووفق طقوس آيبة من الصمت والعناصر. وتلبث دهاليز هذه الأحياء باردة جاهدة مثل آخر ترجيعة في أغنية

جنوبية حيرى" (ص82)، أو وصفه لمآل الجماعات المختلفة في مطلع فصل "المقصورة": "في وقت ما، ومكان ما، وبكل بساطة، واستناداً إلى إحدى سخريات القدر التي لا راد لها تتوالى أحداث كثيرة غير مبررة" (ص105).

ومن خصائص الكتاب القصصي أيضاً تلك العروض الشاملة للأوضاع البشرية في تماسها مع الوعي بالتاريخ، والتماس بوجاه أساليب متعددة للسرد في بنيته العميقة: مستوى الإخبار البسيط، المحافظة على حد الإيهام الأدنى، امتداد إنتاج الدلالة إلى عتبات النص، وعلى هذا نفهم نافلة الرواية الأخيرة الداعية إلى الكتمان وحفظ الأسرار، وتقدير المقدور، ونشدان الحق، كما في هذه العتبة الأخيرة لأبي عبد اللّه محمد بن الأزرق في كتابه "بدائع السلك في طبائع الملك":

▪ النص تحفيز على الإخبار، اعتمالاً بالموروث الشهرزادي وشحنه بوجهة نظر محددة غير مباشرة.

"أقلل الشركاء في أسرارك، تتكتم! ولا تكن على إحكام شيء، احرص منك على إحكام الأخبار.. حتى تصحّ، فإنما تجري الأمور كلها عليها" (ص152).

"راضية والسيرك" نص روائي محبوك بأناة وصبر، يستلهم الموروث السردي بفعالية، في بعض أشكاله الحية في بنية سردية عميقة شديدة الدلالة: الصوغ الشهرزادي مضمخاً بضوع موروث شعبي أعم، وبتركيب إخباري بسيط سرعان ما يلتم على أساليب تقليدية أخرى تنفع في تجديد السرد العربي.

7- ملاحظات ختامية:

أوجز ملاحظاتي في جانبي التعبير السردي والتعبير اللغوي:

أولاً: تشير تجربة بوجاه إلى انتشار عمليات استلهام الموروث السردي في الرواية العربية دعماً للبحث في الهوية، فلم تعد مثل هذه العمليات طارئة أو عارضة أوزينة ، فثمة عشرات الروائيين العرب الذين يشتغلون عليها، وفي مقدمتهم بوجاه. وتفيد تجربته أمرين، الأول هو ثراء الموروث السردي وتنوع أشكاله، والثاني هو قابليات إدغامه في الخطاب الروائي والسردي وتحديثه له، فلا يعيد بوجاه موروثاً سردياً بعينه، بل يجاوزه إلى كتابة روائية حديثة. ولعل هذا ما جعله أميل إلى استعمال الكتاب القصصي الذي يجمع بين الخبر والحكاية والسيرة والملحمة، ويؤلفها مع طرائق سردية وغير سردية مثل الفانتازيا والتغريب(كسر الإيهام) والمفارقة ومبالغة التخييل مما يفضي إلى مبنى استعاري يستند إلى مبناه الواقعي على أكثر من وشيجة.

ثانياً: بوجاه عارف باللغة العربية وذواقة لمجانيها، ومبتكر في صوغها، ماضياً إلى فرادة أسلوبه، وقد عني بالتعبير اللغوي عناية فائقة محكماً عبارته، منتقياً مفردته، لا يرتهن للموروث اللغوي، ولا تأسره معرفته بالتقليد اللغوي، داغماً أسلوبه في التعبير السردي بمهارة فائقة.

ويلفت النظر في ممارسة بوجاه اللغوية عدة مسائل، أولها الولع بالتقليد اللغوي بذاته في مواقع متعددة من سرده، وكأن اللغة مطلوبة لجمالها وحدها، كقوله في رواية "التاج والخنجر والجسد:

"شهدت الأحداث كلها منذ المستهل. ولا أعدم الساعة ذكرى تؤرقني ملحاحاً هاتفة بأن ما كان قد كان اهتزت أشياء وأمحت. فعانقت الغرب بلاد مطلع الشمس، وكان للذكرى صهيل. فرؤيا سيدي محمد ما حدثت بعد وما كان لصاحبها وجود. فما أورق به رحم أم. زمننا يا سادتي موغل في القدم. وإني لكفيل بأن أصلكم باللاحق والسابق. فلتكونوا للذكرى حافظين" (ص51).

وفي هذا السياق نلاحظ ثاني المسائل، وهي ولعه بتراكيب ومفردات معينة، كاستخدام لمفردة"يغوي" واشتقاقاتها، فقد وردت مرات كثيرة في صيغ متقاربة في رواية التاج والخنجر والجسد" في الصفحات 3، 9، 15، 16، 25، 29، 154، 159.. الخ. ومثلها عبارة "للذكر حافظين" ومشتقاتها في الصفحات 23، 48، 51، 53.. الخ من الرواية نفسها.

ومثلها مفردة الغلمة ومشتقاتها في الصفحات 44، 45، 47، 68، 109، 117، 144، 151 من الرواية نفسها.

وتتكرر هذه الاستعمالات اللغوية في رواياته الأخرى، وثمة مثيلات مثل عبارة "رأيت ما لا يرى" ومشتقاتها أو مفردة "المداورة" ومشتقاتها، أو "الردف" وغيرها، على أن هذه الاستعمالات تضاءل تواترها في الروايات الأخيرة.

■ يدمج النص الخبر في تحفيز واقعي لا يستعصى على الإبلاغية دون الإخلال الرمزي.

وثالث المسائل هي توهم الواقعية اللغوية مما عمد إليه بوجاه على وجه الخصوص في رواية "النخاس"، إذ استخدم العامية والفرنسية والإيطالية، ولا أجد تسويغاً فنياً وفكرياً له، فتاج الدين يفكر بالعربية، فكيف يفكر بالفرنسية في الوقت نفسه، أما النص الإيطالي الوحيد فلا يعول عليه، وكيف يفكر أديب مثل تاج الدين فرحات بالعامية، وهو الفقيه العالم بأسرار اللغة ومصنفاتها ومتونها، ولا سيما ظنوننا الذاهبة في النظر إلى اكتمال المبنى الاستعاري للرواية إلى الإيحاء برؤية الذات القومية العامة داخل ذات تاج الدين فرحات. أما الإيحاء بكونية الرؤية، وأنها تصدر عن تفكير متعدد اللغات فينفي جملة أطروحة الرواية.

ولا يخفى أن الواقعية اللغوية لا تعني مجرد نقل الواقع أو تضييقه إلى حدود الإيصال، أو شهوة التزيين على أنه وشي للنص، أو شهوة التعالم اللغوي، وغالباً ما يؤدي هذا التضييق إلى وقوع النص أسير خيار فني يجافي طبيعة الفن، فاللغة، في بعدها الفني الأبقى أداة تعبير، والتعبير في المتخيل قبل كل شيء، فاستعمال العامية إفقار للتعبير، لأن العامية شكل من أشكال تردي الواقع العربي وتخلفه(19). أما استعمال اللغات الأجنبية فهو قسر لحدود الإيصال نفسها من جهة، وعنت في وحدة التفكير الأدبي، وفي تفكير الشخصية الرئيسية في النص: تاج الدين فرحات.

ولقد ثبت مع الزمان ومع تعدد تجارب الروائيين العرب الآخذين بخيار الواقعية اللغوي أنها تصير إلى واقعية محدودة ومرذولة.

❑❑

◀ الهوامش والإحالات:

1- عالجت استلهام الموروث السردي في غالبية هذه النصوص الروائية في كتابي "القصة العربية الحديثة والغرب: سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة" -منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1994- ص ص206- .226.

2- صلاح الدين بوجاه روائي وناقد وأستاذ جامعي، ولد سنة 1956 في القيروان، وظهرت أولى رواياته "مدونة الاعتراف والأسرار" سنة 1985، وله في النقد عدة كتب أبرزها: "في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز" (1993)، و"الواقعية الروائية: الشيء بين الجوهر والعرض" (1993)، و"مقالة في الروائية" .(1994)

3- اعتمدنا في دراسة أعمال صلاح الدين بوجاه على الطبعات التالية:

- "التاج والخنجر والجسد" -منشورات دار سعاد الصباح -القاهرة -الكويت - 1992.

- "النخاس" -دار الجنوب للنشر -تونس -سلسلة "عيون المعاصرة"- "نصوص بكر". دون تاريخ. وأفاد مؤلفها أنها طبعت عام 1996.
- "راضية والسيرك" -دار الآداب -بيروت -1998.
4- بوجاه، صلاح الدين: "مدخل إلى ترافد الأجناس والأنواع في المدونة السردية التونسية" في مجلة "الكاتب العربي" (دمشق) -العدد 44- أيار- مايو 1999- ص107.
5- درج النقاد العرب في تونس على استخدام مصطلح الإنشائية تعريباً لمصطلح الشعرية.
6- بوجاه، صلاح الدين: "مقالة في الروائية" -المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت- 1994- ص7.
7- المصدر نفسه ص18.
8- المصدر نفسه ص23.
9- المصدر نفسه ص ص62- 63.
10- مقدمة بوجاه لروايته "مدونة الاعترافات والأسرار الصادرة عام 1985 عن سراس للنشر- تونس. وحملت عنوان "نقوش أولى لدن مفتتح "المدونة وكتاب المجالس" أو في رواية الواقعية اللغوية". وأعاد نشرها ملحقاً لكتابه "مقالة في الروائية" - ص ص123- 124.
11- المصدر نفسه ص ص125- 126.
12- المصدر نفسه ص128.
13- المصدر نفسه ص129- 131.
14- المصدر نفسه ص133.
15- المصدر نفسه ص133.
16- "مدخل إلى ترافد الأجناس والأنواع في المدونة السردية التونسية"، مصدر سابق ص108.
17- "لسان العرب" مادة نخس -دار المعارف- القاهرة- ص4376.
18- "مقالة في الروائية" مصدر سابق ص18.
19- كنت ناقشت اللغة في بحثي: "لغة الحوار في الرواية العربية"، وطبقت ذلك على روائي عرف باستخدامه المتعدد للعاميات في رواياته هو غالب هلسا (الأردن). انظر: مجلة "الفكر العربي" (بيروت) العدد 51 السنة 11 - تموز- أيلول يوليو- سبتمبر 1990. ص ص48- 61.

❑❑❑

سامي الدروبي

المترجم الأديب

قصي أتاسي.

كانت الترجمة . ولا تزال . عاملاً من عوامل تفاعل الحضارات وتلاقح الثقافات فيما بين الشعوب؛ كما كانت علامة على الحياة والحركة والنشاط، فهي تعبير عن إرادة حيّة تتحرك بها الثقافة من بيئة إلى بيئة وتنتقل بطريقها نتاجات الفكر من لغة إلى لغة لتعمل عملها إخصاباً وإغناء.. فيكون من بعد ذلك العطاء والإبداع. وكأن ذلك قانون حياتي يحكم العلاقة بين الحضارات فلا تستغني هذه الأمة عن أن تمدّ يدها إلى تلك الأمة لتنتفع بما لديها من ثمرات العقل ولمحات الوجدان فسرعان ما ينتصب فيما بينهما ذلك الجسر الذي تعبر عليه ألوان المعارف والعلوم وفنون القول والتعبير.

■ قصة الحضارة الإنسانية تبقى حافلة بحركة الترجمة والنقل دليلاً للحاجة إلى الأخذ والعطاء وخضوعها لقانون التأثر والتأثير.

وهكذا كانت قصة الحضارة الإنسانية حافلة بهذه الحركة الدائبة، حركة الترجمة والنقل، دليلاً على حاجة هذه الحضارة الإنسانية إلى الأخذ والعطاء وخضوعها لقانون التأثر والتأثير. وهل من حضارة قديمة أو حديثة إلا أنت واجد فيها ملامح وسمات وعناصر من حضارة أخرى؟ وهل تقوم ثقافة شعب من الشعوب ويشتد ساعدها ويقوى بناؤها إلا بالانتفاع بما لدى ثقافات أخرى من علم ومعرفة، ومفاهيم وقيم؟ وهل يحق لثقافة . مهما يكن شأنها من تقدم وسمو . أن تدّعي لنفسها الصفاء والنقاء والخلوص من أية آثار غريبة وطوابع وملامح مجلوبة مأخوذة؟ ألم تنتفع الحضارة العربية في أوج ازدهارها بما لدى الإغريق من علم وفلسفة؟

ألم تمدّ النهضة الأوروبية المعاصرة يدها إلى كنوز الحضارة العربية القديمة لتغترف منها بلا حساب؟ بلى.. كان هذا وذاك بطريق الترجمة التي فعلت فعلها حينما جمعتْ ووحّدت ولقّحت، فكان العطاء الكريم والخير العميم.

نعم إن الترجمة رسالة حضارية لأنها تنطلق من الإيمان بالحوار بين الشعوب وثقافاتها... أليس الحوار أساس كل ثقافة حرة منتجة؟

أليس الإيمان بالحوار وجدواه دليل صحة وعافية وعلامة تسامح وقوة؟ أليس التعصب والانغلاق ونفي الآخر آية الضعف والجمود وعلَّة التخلف والتدهور؟...

ولقد آمن سامي الدروبي بكل هذه المنطلقات بعد أن أدرك أن المشروع الحضاري العربي مازال في طور التكوّن، فهو محتاج إلى المزيد والمزيد من التعرف على ماعند الآخرين علماً وفلسفة وأدباً. وكيف

ينهض في هذا العالم المعاصر ذلك المشروع وهو في عزلة قاتلة وانغلاق خانق؟ فلابدّ إذن من فتح النوافذ ومدّ الجسور.

****

في العصر العباسي وفي أيام حكم المأمون أنشئت مؤسسة للترجمة عرفت بدار الحكمة، ترعى الترجمة والمترجمين وتجزيهم الجوائز السنية والمكافآت السخية.. وقد عملت على نقل علوم اليونان وفلسفتهم، وكل مايتصل بنتاجهم الفكري.

والحق أن إنشاء هذه المؤسسة الحضارية كان صادراً عن وعي حضاري متميز بأن الترجمة عمل يجب أن تنهض به المؤسّسات بكل ما تملك من أجهزة وإمكانات وأموال، وبأن الأفراد مهما يبرعوا ويتقنوا ويتعبوا ويسهروا فلن يُقدَّر لهم أن يسدّوا ما تسدّه المؤسسات، ولن يتاح لهم أن يغنوا غناءَها ويقوموا مقامها... وهكذا لن ينجز الأفراد ماتنجزه تلك المؤسسات لا من حيث الكمّ ولا من حيث الكيف. وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فالإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية في إنجازها ترجمة (قصة الحضارة) لـ(لونّ ديورانت) بأجزائها الاثنين والأربعين تذكّر بدار الحكمة أيام المأمون.. حيث اجتمع هنا كما اجتمع هناك فريق من المترجمين والمراجعين والمساعدين تتضافر منهم الجهود وتتعاون القرائح لإنتاج الأغزر والأنجح والأجود.

نعم، إن عملية الترجمة لكي تؤدي دورها وتؤتي ثمارها يجب أن تكون نتاج جهد جماعي مدروس منظم تشرف عليه وترعاه الدولة بمؤسساتها وإمكاناتها... ولكنْ مارأيك بمن حلّ محل الدولة فكان هو وحده مؤسسة كاملة؟ مارأيك بمن ندب نفسه لمهمة مستحيلة أو شبه مستحيلة حينما راح يخطو على طريق ممتدة طويلة يوماً بعد يوم وعاماً بعد عام، وكلما قطع شوطاً انفتحت أمامه أشواط... وإذا بأكداس من الصفحات وإذا بآلاف مؤلفة من الأوراق سوّدها الجهد والعرق والسهر... وإذا بروائع الأدب الروائي العالمي تنتصب بشخوصها ومواقفها وأحداثها وكأنها تقول: أنا المعجزة التي حققها رجل واحد، أنا الهرم الذي بناه بنّاء واحد، أنا التحدي لقوانين الإمكان والقدرة والطاقة، أنا الإنجاز الذي يحتاج إلى أعمار كثيرة لرجال كثر.. لكنَّ رجلاً فرداً واحداً اسمه سامي الدروبي أنجزه في عمرٍ واحد!....

■ إن الترج... رسالة حضا... لأنها تنطلق... الإيمان بالح... بين الشع... وثقافاتها.

ولكنّ معجزة سامي الدروبي ليست ذات بعد كمّي عددي فحسب؛ ولكنَّ إنجازه لم يقف عند حدود إنتاج أكداس الصفحات المسوَّدة وآلاف آلاف الأوراق المكدَّسة... بل إن تلك المعجزة وذاك الإنجاز انضاف إلى بعدهما الكمّي بُعد نوعي تجلّى في الاختيار المنظم المدروس الذي يعرف ماذا يختار وكيف ينتقي. لقد اختار من روائع الأدب الروائي العالمي أشهرها وأغناها وأرقاها؛ وحسبنا أن نشير إلى ترجمة أعمال ديستويفسكي حيث الشخصيات العجيبة الغريبة وحيث الغوص إلى أعماق النفس البشرية بما فيها من صراع وتمزق وتناقض وحيث الأحداث المذهلة والمفارقات الآسرة، وحيث المواقف التي تحبس الأنفاس وتوقع في ا لحيرة والذهول كما هي الحال في (المقامر) و(مذلّون مهانون)، و(الأبله) وغيرها وغيرها..

وحسبك أن تعاشر الأعمال المترجمة لتولستوي في (الحرب والسلم) و(آنا كارينيا) وأعمال إيفو أندريتش اليوغسلافي في (جسر على نهر الدرنيا) و(وقائع مدينة ترافنغ) حيث النفس الملحمي والأجواء الإنسانية الحميمة وحيث التاريخ يرتسم إطاراً للحدث القصصي بكل واقعية وصدق.

وكأن الدكتور سامي حينما كان يقرأ هذه النماذج الأدبية الرفيعة ويستمتع بما فيها ويتملكه سحرها كان يعزّ عليه أن يُحرم قراء العربية من هذه المتعة في معاشرة هذه الأوابد فآلى على نفسه أن يقوم بهذه المهمة

الصعبة، مهمة تقديم هذه النماذج في ثوب عربي قشيب، فأتاح لكل قارئ عربي أن يغرف ماشاء من هذه الكنوز.

نعم، لقد انضاف إلى ذلك البعد الكمّي في معجزة سامي الدروبي بُعد نوعي تجلّى كما أشرت في هذا الاختيار الدقيق المرهف، كما تجلى ذلك في الأمانة والصدق والبراعة في الأداء المعبر الموحي، والجمال في الأسلوب، والتلوين في التعبير... كل هذا وذاك في شفافية شعرية وبيان ناصع ولغة آسرة لا يقوى عليها إلا قلم أديبٍ أوتي كلّ مقومات الموهبة المتفجرة القادرة.

يتوهم بعض الناس أن الترجمة عمل سهل المتناول قريب المأخذ لا يقتضي منك إلاّ أن تُلمّ باللغة المنقول عنها ذلك الإلمام.. فتنقل ما أمامك من مضمون إلى اللغة العربية فإذا أنت بين عشية وضحاها مترجم يلمع اسمك هنا وهناك على صفحة مجلة أو غلاف كتاب... ولكنه اللمعان السريع الطارئ العارض الذي سرعان ما يخبو نوره وتنطفئ ناره؛ لأن أصحابه من (المترجمين) متسلّقون لبلابيّون أدعياء ليسوا من الترجمة في شيء فهم لا يملكون منها إلا اسمها؛ أما حقيقتها وجوهرها فهيهات هيهات! وهكذا. ومع كثير من الأسف. وُجدت تلك الترجمات الماسخة الممسوخة، الشائهة المشوَّهة، لا هدف لها إلا الربح السريع والتجارة الرخيصة.. وإذا أنت أمام نصوص هجينة لا شخصية لها ولا كيان... تقرأ وتقرأ وتصبر وتصبر لعلك تظفر بطائل.. ولكن سرعان ما يطفح الكيل فليس إلا أن تتحسر على النص الأصلي كيف انقلب مسخاً شائهاً يغصّ بالغلط وينضح بالضعف والركاكة.

ألا إن الترجمة عمل إبداعي متميز وعر المسالك صعب المرتقى لا يقوى على ممارسته وتجويده وإتقانه إلاّ القلة القليلة والنخبة النادرة.. فلا يكفي أن تفهم اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها وتلمّ بما لهما من قواعد؛ بل لابدَّ من ذائقة لغوية تنفذ إلى أسرار اللغة بما لها من خصائص وطرائق في التعبير وأساليب في الاشتقاق والتوليد؛ هذه الذائقة اللغوية التي تتيح للمترجم أن يدرك آيات المجاز وفنون التخييل وألوان التصوير، وأن يطرب للموسيقى الخفية المتولدة من تآلف الكلم وتساوق العبارات وتجاوز المفردات، وأن يهتز لسحر البيان وإشراق التعبير وروعة التأليف... فما بالك إذا كان النص المترجم أدباً رفيعاً من قصة أو شعر؟ وماذا ترى إذا كانت الرواية لتولستوي أو ديستويفسكي أو ليرمنتوف أو بوشكين... وهم من ترجم لهم سامي الدروبي..

لهذا وذاك ما أكثر من يترجم! وما أقل المترجمين! فلا عجب أن يُعدَّ المبدعون في هذا المجال على الأصابع ليكونوا في عداد الخالدين على صعيد واحد مع المبدعين من كتاب وشعراء؛ ولا غرابة أن يندر المترجمون الكبار من أمثال محمد مندور ولويس عوض وطه حسين، ومنير بعلبكي، وسامي الدروبي ونزيه الحكيم، وعفيفة دمشقية... نعم سيُذكر سامي الدروبي مع الخالدين من الأعلام العرب في هذا القرن مبدعاً متميزاً أصيلاً له أسلوبه الأدبي المتفرد وذائقته اللغوية وحسّه الشعري وثقافته الموسوعية ولقد بدأت أتلمّس كل ذلك لدى الدكتور سامي حينما تتلمذت له في الشهادة الثانوية في ثانوية الزهراوي بحمص وهو يقدم لنا (علم النفس) ذلك التقديم الساحر الأخّاذ.. ثم في كلية التربية بدمشق حيث كنا ننتظر محاضراته بعطش وترقب؛ وهكذا لم يكن عجيباً ولا غريباً أن يلمع نجمه بين كبار المترجمين فينجز تلك المعجزة التي أشرت إليها.

ولكي لا أُتهم بالتحيز أو المبالغة؛ ولكي لا يقول قائل: هات برهانك على ما تقول سأورد بعض النماذج

... في العصر ...باسي وفي ... حكم ...مون أنشئت ...سة للترجمة ...ت بدار ...كمة.

المختارة على نحو عشوائي مما ترجمه الدكتور سامي الدروبي لنرى معاً الأصالة والتفرد ولنلمس البراعة والتجويد ولنذوق ما ذاقه حينما نقل إلى العربية روائع المجاز وسحر البيان وجمال التصوير في النصوص المترجمة؛ ولندرك مدى إيمانه بعبقرية اللغة العربية وقدرتها على التصرف وقابليتها للتعبير عن أعمق خلجات النفس البشرية وأعقد المسائل والفِكَر وإمكاناتها التي لا تُحدّ واستجابتها لكلّ مايجد ويطرأ من معلومات ومعطيات... ولسان حالها كما قال حافظ إبراهيم:

أنــا البحـر فــي أحشــائه الــدر كــامن   فهــل ســألوا الغــواص عــن صــدفاتي؟

من رواية ليرمونتوف (بطل من هذا الزمان) اخترت هذا المقطع الذي يصور بطل القصة ميتشورين: (كانت عيناه لا تضحكان حتى حين يضحك.. هل أتيح لكم أن تروا هذا الأمر العجيب؟ إن هذا يدل على طبع رديء أو على حزن عميق دائم. كانت عيناه تلتمعان من خلال أهدابه المغضية قليلاً ببريق متوهج كتوهج الفوسفور؛ وليس هذا البريق انعكاساً لروح حارة أو خيال ملتهب وانما هو بريق الفولاذ المصقول يُبهر ولكنه بارد.. وكانت نظراته متحركة ولكنها نافذة ثقيلة تخلّف فيك شعوراً مزعجاً بأنها نظرات تساؤلٍ خفيّ.. وكان يمكن أن تحسّ فيها الوقاحة لولا أنها هادئة لا تبالي"..

وفي رواية (وقائع مدينة ترافنك) للكاتب اليوغسلافي الحائز على جائزة نوبل «إيفو أندريتش».. وهي رواية ملحمة لا تقل شأناً عن (الحرب والسلم) و(ذهب مع الريح)... في هذه الرواية مواقف آسرة وأحداث رائعة؛ إنها الحياة الإنسانية بكل مافيها من عظمة ورفعة وسمو إلى جانب الضِّعة والخسّة.. إنها الصراع والتناقض والتنافر إلى جانب الحب والوئام والهوى العاصف المشبوب. من هذه الرواية الفذّة اخترت مقطعاً يحكي موقفاً حياتياً ينبض حركة وحيوية ويفيض عذوبة ورقة ويطفح صدقاً وواقعية:

"وانفرجت الشفتان المنسجمتان المليئتان الورديتان انفراجاً رقيقاً عن ابتسامة متضرعة توشك أن تنتهي بكاءً... ولكن الفتاة لم تلبث أن خفضت رأسها ومالت إليه خرساءَ طيّعة كالعشب أو كغصن طريّ.. قال الفتى لنفسه: إنها نبتة! ولكنّ الشيء الذي مال على الفتى كان بشراً.. كان امرأة فاضت عواطفها إلى درجة الألم، امرأة ماتزال تناضل وتقاوم رغم ارتضائها السقوط.. إنّ ذراعيها مسترخيتان في عجز وتهالك.. وإنّ عينيها مغمضتان نصفَ إغماض وهي واقفة لصق الفتى بل مشدودة إليه تكاد تموت شوقاً إلى المباهج التي يَعِد بها الحب.. وتكاد تموت من الخوف الذي يلاحقها كظلها. مَنْ رآها على حالها تلك من الانثناء والانكسار والتحطم فقد رأى الخضوع الكامل والعجز والهزيمة والذعر؛ ولكنه رأى كذلك عظمة لا يتوقعها وروعة لم تخطر له ببال".

أرأيتَ إلى الأدب المصفّى؟ إلى اللغة التي لا يتأتى لك أن تزحزح فيها لفظة عن موضعها؟ أرأيت إلى الروح الشعرية التي تسري في نسيج هذا المقطع قوَة تعبير وروعة تصوير وحلاوة نغم؟ كل هذا وذاك مع وضوح وإشراق ونصاعة بيان فكأنك مع الصباح البهيّ أو الضحى الساطع! ألا تنسى أنك أمام نص مترجم من لغة إلى لغة؟ ألا تشعر بأنك أمام نص مستقلّ عن لغته الأولى أبدعه قلمٌ شاعرٌ متمكن خبير بأسرار اللغة وتلاوينها وسماتها وشياتها؟

نعم إنها الترجمة الأدبية يمارسها الدكتور سامي؛ فليس هناك عبارة فرنسية تقابلها عبارة عربية، وليس هناك مفردة فرنسية تحل محلها مفردة عربية... وإنما هناك روح للنص ونفس للكاتب الأصلي لابدّ من نقلهما وتقديمهما عبر معادلة صعبة لا يملك حلَّها إلا الأفذاذ من المترجمين؛ وإلاّ كيف تسنى لمترجمنا

■ عم... الترجمة ل... تؤدي دو... وتؤتي ثما... يجب أن تك... نتاج ح... جماعي مدرو... منظم.

الكبير أن يقدم هذه اللوحة المعبرة في رواية ديستويفسكي (مذلّون مهانون) إن لم يكن يملك تلك المهارة، مهارة حل المعادلة الصعبة في نقل روح النص ونفس الكاتب؟ تقول اللوحة في وصف أحد أبطال الرواية:

"... لقد كان يؤلمني منظره دائماً حين كنتُ ألقاه في مقهى مولر. إن قامته الطويلة وظهره المحدودب ووجهه الذي لاح فيه فناء ابن الثمانين وسرواله العتيق المتفتق وقبعته المدورة المتشوهة التي يرجع عهدها إلى عشرين عاماً خلت والتي تغطي جمجمة عارية إلا من كُشّة(1) صغيرة من الشعر بقيت على النقرة تماماً، كُشّة صفراء لا بيضاء، وحركاتها التي تبدو خالية من المعنى حتى لكأنها حركات نابض آلي.. كل ذلك كان يفجأ حتماً نظر من يراه أول مرة.. إنه لغريب حقاً أن يرى المرء عجوزاً في هذه السن وحيداً لا يلحظه أحد.. وقد فجأ نظري أيضاً نحوله الشديد.. هذا إنسان يكاد ألاّ يكون له جسم، إنه عظم وجلد؛ وكان يصحبه كلبه دائماً.. وما ارتأى أحد من زبائن المقهى يوماً أن يتجه إليه بكلمة، ولا فكّر هو أن يتجه إلى أحد زبائن المقهى بكلمة. لقد كان الكلب يبدو في الثمانين من العمر كذلك.. ، نعم لابد أنه كان في الثمانين.إنه يبدو أكبر سناً من أي كلب في العالم.. إنه كلب خارق. إنه ينطوي ولاشك على شيء عجيب سحري.. لابد أن يكون جنيّاً في هيئة كلب؛ ولابد أن مصيره قد ارتبط بمصير صاحبه بروابط سرية مجهولة.. إنك حين تراه توافق فوراً على أن آخر مرة ذاق فيها الطعام ترجع إلى عشرين سنة خلت.. إنه نحيل كهيكل عظمي بل قلّ كصاحبه.. وقد سقط كل شعره تقريباً، حتى عن ذنبه الذي كان يضعه دائماً بين ساقيه والذي يبس كأنه عصا.. وكانت أذناه الطويلتان تتدليان بشكل حزين.. أقسم لم أر في حياتي كلباً أكره إلى النفس من هذا الكلب ولا أدعى إلى النفرة. وحين كان الاثنان يسيران في الشارع، العجوز من أمام والكلب من خلف وهو يمسّ ببوزه حوافي معطف صاحبه كأنه مربوط فيه.. كانت مشيتهما وكان مظهرهما كله كأنه يصرخ في كل خطوة قائلاً: "نحن عجوزان.. نعم نحن عجوزان.."

وهاهنا ومع الترجمة الأدبية التي يمارسها الدكتور سامي تصدق المقولة المعروفة: (إن الترجمة إبداع)؛ وسرعان مايؤمن القارئ بأن الإبداع الأدبي لا يتجلى في الكتابة الأدبية في مقالة أو قصة أو قصيدة فحسب، وإنما يتجلى في الترجمة كذلك، لأنها ليست نقلاً حرفياً أو تغييراً لصورة الكلام وهيئة اللغة وشكل الحروف.. بل هي تأليف وتشكيل وخلق.. هي أن تؤلف نسقاً عربياً من لغة وصورة وإحساس يكون بديلاً ومعادلاً لنسق منقول عنه له لغته وصورته وإحساسه...وهاهنا يكون الخلق والإبداع؛ ومع هذا المستوى من الترجمة نجد الشغف والحب كما نلمس المتعة والنشوة لدى المترجم؛ إنه الشغف بالعمل الذي كان يسهر معه الدكتور سامي الليالي الطوال وهو يسوّد الصفحات دون تعب أو ملل.. إنها المتعة والنشوة التي يحس بهما كل مبدع إذ يكتب قصيدة أو يبني رواية أو ينشئ نغماً أو يصور لوحة.. وإلاّ كيف نفسرّ هذا الجلد؟ كيف نفهم هذه القدرة على الاحتمال وهذا الدأب والكدّ الذي تطاول سنين وسنين؟!..

وإذا كان تصوير الرجل العجوز مع كلبه العجوز في رواية ديستويفسكي أقرب إلى الحسّية فجاء صورة تجسدت فيها الملامح الخارجية الملموسة فإن لوحة صاحبه الفندق (لوتيكا) في رواية (جسر على نهر الدرينا) التي رسمها قلم إيفو أندريتش لا تقلّ إبداعاً ورونقاً عن تلك اللوحة؛ ولكنها لوحة ذات بعد نفسي عميق؛ فهي تحلل أبعاد هذه الشخصية الفريدة النادرة وتغوص إلى دهاليز نفسها لتنبش مافيها من ملامح وسمات وإيقاعات مذهلة ترمي بالدهشة والحيرة أمام هذا الكائن البشري المتميز الذي قلّما نجد له

■ حسبنا أن [نـ]شير إلى ترجمة [أ]عمال [د]يستويفسكي [حـ]يث الشخصيات [ا]لعجيبة الغريبة [و]حيث الغوص [إ]لى أعماق [ا]لنفس البشرية.

مثيلاً ولكنه موجود متمثل يمارس حياته وألوان سلوكه.. فكيف انتقل كل هذا وذاك على يد الدكتور سامي

إلى العربية، وكيف تبدّت هذه الشخصية بقلمه المبدع وريشته الساحرة؟

يقول: "... لم يكن أحد يعرف ولم يكن أحد يتساءل متى ترتاح هذه المرأة ومتى تنام ومتى تأكل ومتى تجد من الوقت ماتنفقه في ارتداء ملابسها والعناية بجمالها. وهي تعرف كيف تحسن التصرف مع هؤلاء الزبائن الذين يتركون في الفندق مالاً كثيراً ولكن يدفعهم الشراب إلى العنف والوقاحة في كثير من الأحيان: إنها تتحدث إلى الجميع حديثاً حلواً جسوراً فكها قارصاً ملاطفاً مهدئاً بصوتها الأجش الذي يستحيل في بعض اللحظات إلى سجع كسجع الحمام عميقاً مدغدغاً.. وكان كل واحد من الزبائن ينتفع بحضورها فيغازلها ويذكي نار شهواته، ما ظل في الفندق ينفق من ماله ووقته.. ولم يكن بالأمر اليسير أن تصطرع هذه المرأة مع هؤلاء الرجال الأثرياء السكارى الذين كثيراً ماكانت تستيقظ فيهم غرائز وحشية ليست في الحسبان؛ غير أنّ (لوتيكا) هذه المرأة لا يعرف التعب إليها سبيلاً، هذه المرأة الحاذقة الباردة الحواس الحاضرة الذهن التي يشبه قلبها أن يكون قلب رجل كانت تكبح كل حنق وتسكت كل شهوة في نفوس هؤلاء الرجال الهائجين؛ وذلك بتعاون عجيب بين جسدها الجميل ومكرها العميق وحذقها البارع؛ فكانت تستطيع دائماً أن تجعل بينها وبين كل فرد من هؤلاء الأفراد مسافةً ما، تزيد في تأجيج شهواتهم وترفع قيمتها في نظرهم.. كانت تتلاعب بهؤلاء الرجال الهائجين في أشد لحظات سكرهم وفي أعنف لحظات حنقهم كما يتلاعب مصارع الثيران بالثور؛ ذلك لأنها سرعان ماعرفت هذا العالم واهتدت بسهولة إلى سرّ هذه الشهوات المعقدة في ظاهر الأمر؛ إنها تعرف جميع الجوانب الضعيفة في هؤلاء الرجال العاطفيين القساة الشهوانيين.. كانت تعرض لهم كل شيء وتعدهم بكل شيء.. ولكنها لا تعطيهم إلا قليلاً... أو قل: لا تعطيهم شيئاً البتة...".

ونحن ما نظن أحداً يجاري الدكتور سامي في هذا الرونق والبهاء والنضارة التي تغمر هذه اللوحة التي أبدعها أسلوب لغوي عزّ نظيره بين المترجمين؛ أسلوب نجح في سبر أغوار هذه النفس الإنسانية وخفاياها وخباياها وعرف كيف يقدمها عارية مكشوفة أمام القارئ ليسجلها ويتأمل معالمها وملامحها.

ولعل كل هذا وذاك يتوضح ويقوى في النفس إذا شفعناه بنموذج آخر من رواية (الموسيقي الأعمى) للكاتب الروسي كورولنكو بلغ فيها صاحبها قمة عالية من عمق التحليل وروعة السّرد وجمال العرض كما بلغ فيها مترجمها الدكتور سامي قمة سامقة من دقة التعبير وأمانة النقل وسحر الأداء. يقول في أحد المواضع:

"قال أحدهم: العينان مرآة النفس؛ وربما كان الأصدق أن نشبههما بالنوافذ التي تدخل منها إلى النفس تأثيرات هذا العالم المضيء الساطع الملوَّن. إنَّ كل إنسان حلقة صغيرة في سلسلة لا نهاية لها من الحيوات تمرّ به من أعماق ماضٍ سحيق إلى مستقبل لا غاية له؛ فهل إذا شاء حادث مشؤوم أن تُغلق النوافذ في حلقة من هذه الحلقات لدى الطفل الأعمى الذي فُرض عليه أن تغرق حياته كلّها في ظلام دامس.. هل إذا وقع ذلك نشأ عنه أن جميع الحبال التي تستجيب بها النفس للتأثيرات الخارجية تتقطع إلى الأبد؟ لا إن الإحساس الداخلي بالنور لابد أن يبقى.. إن الطفل الأعمى يملك نفساً إنسانية تامة سوية حافلة بجميع ملكاتها.. ولما كانت كل ملكةٍ تحمل في ذاتها الرغبة في أن تتحقق فإن في نفس الطفل المظلمة اندفاعاً نحو النور لا يمكن إخماده..".

***

■ الترجـ
عمل إبداع
متميز وعـ
المسالك صعـ
المرتقى لا يقو
على ممارسـ
وإتقانه إلا القـ
القليلة.

ممّا لاشك فيه أن هذه النماذج التي أتيت بها لا تفي بالغرض ولا تحقق ما أرمي إليه.. ولكن لعلها تنجح

في الدعوة إلى الرجوع إلى أعمال الدكتور سامي ومعايشتها ومعاشرتها.. فهناك الذوق الرفيع الذي أحسن الاختيار، اختيار تلك الروائع من شوامخ الأدب العالمي، وهناك المتعة الخالصة في العيش مع تلك العوالم الفسيحة التي تقدمها تلك الروائع حيث الطبيعة والإنسان في كل تجليّاته وإشكالاته وقضاياه وتناقضاته وهمومه ومطامعه ومطامحه، وحيث التمرسُ بفنّ إبداعي لا يقدر عليه إلا ذو ثقافة غنية شاملة وحسّ مرهف وذوق لغوي شفيف، إنه فن الترجمة الذي يُعَدُّ سامي الدروبي فارساً مجلّياً من فرسانه.. نقول ذلك دون محاباة أو مبالغة.

❑❑

▶ الهوامش:

1 . الكُشَّة بضم الكاف: الناصية أو الخُصلة من الشعر.

❑❑❑

واحة الشعر

.. للرقة

لا.. لمشيخة العفون

شعر: خالد السلامة

للرقة أولاً

تصعدُ الرقة من نفسي إلى روحي ومن روحي إلى نفسي

وتصغي في مدى الظلمة والإدغام حيرى مسهدةْ.

ترقب الغائب عمّاراً ولا يأتي،

فمن يرجع من مثوى العيون الجاحدةْ.؟

تسأل الغيب عن الراحل هل يأتي؟... ولن يأتي.

فدون الأهل ظل وشظايا وعمادٌ من أجاجٍ وبحورٌ وصحارى،

وجبالٌ من ذبابٍ ومطايا من هبابٍ وجسور من حطبْ.

لامعاتٌ تستبيح النورَ في الشطآن والوادي

وتستقصي عيون العابرين الحلم إن مرّوا على آثار من ماتوا

ومن في الغيب يمتدون أنهار ضياء من

قناديل التعبْ.

وأدانيها..

أنا المسكون بالأشواقِ مثل الزعتر البرّي والنعناعِ،

أسري نحوها ليلاً بناي ضمّه حمدي غداة الذبح،

غطاه العشايا بشغاف السعْف يبكي فوق أعجاز الغَرَبْ.

وبقلبي مأمل الآتي وذكرى لا تداني الموت

أسقيها دموعَ العينِ

أمضي في هلام الحزنِ

أعدو من غرابيل تعري ماسَمُكْ.

آه، من كبّ عيون النهر في القيعانِ،

من أعطى لطير الموت هذا الظلَّ

فالفجر على بوابة الصبح احتلكْ.

يصعد الفجر إلى عينيَّ

للفجرِ حنينُ النجم يذوي فوق أزهار الهيامْ.

وله إن عانق الأحجار والشطآن والأشياء والموتى،
تسابيح الفراتْ.
وله في مقلة الصبح مناديل اشتياق ضمّها عبد السلام
وسقاها من جوى روحي وأسقاني حنين الوجدِ
في أهدابها الخضراء روّاه السحابْ.
وصدى روحي
نسوغٌ في مدى الأغصان تخضرُّ ابتهاجاً
وتلاويحُ يمامٍ يغمس الأكتاف في بحر الضبابْ.
وأغنيكِ
فمن روحي إلى نفسي ومن نفسي إلى روحي
حنينُ النوقِ أعياها السرابْ.
أمتطي الريح،
أغذّ الخطو في الصبح إليكِ.
عائداً ملَّ الزوايا الراكدهْ...
*****

1- لا..

لمشيخة العفون

لا تقولوا راح يستعطي فتاتَ المائدةْ.
لا تقولوا جاء يستجدي الصّلاتِ البائدهْ.
لا تقولوا..

رأسه في نورةْ السنْبل يْسريْ.
وعلى زنديه تلتفّ عناقيد الغَرَبْ.
وتحاذيه زهور الشيح السّلماس إذْ يمشي
وتسقي ثغره النشوان حبّات العنبْ.
وشموسَ تقرع النافذة الخضراء يومياً
حين تهمي فوق كفيه على كتْفيه أسرابُ القطا حنّتْ
وتهفو نحو ملقاه ألوف القبراتْ...
ويشدّ العزم في شريانه ماء الفراتْ.
وإذا جاع يغذيه السحابُ المنَّ والسلوى.
وتجري نحو جفنيه النهور الرافدةْ.
وتناجي صبحه المنسيَّ في دار الرشيدْ،
ظبيةٌ صِيْدتْ وأخرى شاردةْ،
في برارٍ شاقها حدو نياقٍ ومجازات سباقٍ واختلاجاتِ
عناقٍ فوق أسياف ضباع قطّعتْ حبل الوريدْ..!!
******

لا تقولوا: مغلقُ العينين أعمى راح يستعطي فُتاتَ المائدةْ.
لا تقولوا: فارغ الكفين خاوٍ جاء يستجدي الصّلاتِ البائدةْ
فارفعوا أفواهكم مصّتْ أزاهير الكؤوس الواجدةْ.
واجمعوا أقلامكم شادتْ جبالاً من قذى فوق أناشيد الجدودْ...

لا تقولوا...

******

للرقة ..

ثانياً

ترحل الرقة من صحوي إلى نومي ومن نومي إلى صحوي

وترنو من سماواتي قطاة في سهوب الروح حيرى مجهدةْ.

حين آنست إليها... سرقوني ذات ليل من يديها.

حين لاذتْ بشغافي... سرقوها ذات صبح من يديْ.

وأنا أرحل من نومي إلى صحوي ومن صحوي إلى نومي

لأبقيني لديها ولأُرسيها لديْ

لي عليها بعض دين ولها جمٌّ عَلَيْ.

وكلانا مغرم يطوي فلاة راودت أشباحها الاسم الخفي

تزحف الريحُ إليها وإليْ.

فتغني غولــةٌ عـوراءُ مصّـتْ مـن شـغاف الأرض شريان السمواتِ

وخلجان الثرى العطشى عيون الماء فارتْ في الصخور الجامدةْ.

فأداني وجهها المخضوب بالحناء والريحانِ

أسعى نحوها شوقاً ... فتنساني

وتلوي رقبة الغزلانِ عن عيني

وتطوي في أماسي الهجر والتقيا دموعاً في كوى الأشواق والبينِ

فأنساها ... فتطوي لوعتي الخرساء، تلقاني

وتُؤوي كفها كفي

ولكن في اختلاجِ النوءِ تلوي جذعيَ الساري.

تماهى في دماها ضوءُ نجم شعّه مصباحُها الهيمان فيْ.

فأريحُ القلب يبكي في مدى الصبح العذيْ.

وأضم الروح ألطو مثل أسراب القطا

حطّتْ على شط المواعيد المشظى والشفاه الباردةْ.

وأغذّ الخطو مشدوداً إليكِ عائداً ملّ الزوايا الراكدةْ...!!

2- لا..

لمشيخة العفون

لا تقولوا راح يستعطي فتات المائدةْ

لا تقولوا جاء يستجدي الصّلاتِ البائدةْ

لا تقولوا...

****

لم يكن ظلاً لعود الخيزرانْ

لا ولا حامل أختام وأذيال حرير في بلاط الخادم الساهي،

لدى سيدة النرجس تطويها شغافُ

الزعفران.
دمه من مشرق الشمس ومن نبعٍ يفورْ.
طالعٌ من سرّةِ الأرض خمير العشب والأنهار والطين تزاهى
لابسٌ درّاعة النوق تباهى
بنشيد الريح والأطفال والطير تناجي هجعة الفجر البليلْ
سرمديٌّ يتماهى
في عيون الخيل والغزلان
يأوي في اصطخاب النوء ملهوفاً
لحرف أجَّ قنديلاً يشفّ الزيت في الليل الثقيلْ.
حين شدّوه إلى الأدنى صعوداً فاض مداراً
تعالى كفراتٍ عانق القيعان والوديان والجرف العسيرْ.
ثم شدّوه إلى الأعلى هبوطاً فتراءى الموتِ،
لا حشر لدى الأعرافِ لا وردٌ على الصفصافِ
بل نارٌ على رملٍ على ثلجٍ على دمع على نبع يفورْ
وعلى أكتافه حطَّتْ نسورٌ لا تغذى من فتات المائدةْ
تلحس الكَفْيار والسَّلْمونَ والويسكي وتثوي جاحدةْ
تدغل الأجداثُ فيها لا أهازيجُ النشورْ..!!
لا تقولوا مغلق العينين أعمى راح يستعطي فتات المائدةْ
لا تقولوا فارغ الكفين خاوٍ جاء يستجدي الصلات البائدةْ
فارفعوا أيديكم شدت على عنق الغلال الواجدةْ
واجمعوا أحقادكم لاثت عيون الحب واسترخت على القلب الكسيرْ..

للرقة....

ثالثاً

تهبط الرقة من فجري إلى موتي ومن موتي إلى فجري
وتسترخي وطير الحزن مجنون على القلب هياماً.
لم تكن لي وردةً في مهمه الإدغامِ
كانتْ نخلةً هفّت على روحي سلاماً.
يرحل الأغرابُ في الصبح إليها
لا ليسقوا النخلة الفرعاء في حضن رباها،
أو يضيئوا أنجماً خضراء في ليل سماها،
أو يزيحوا الدبق المركوم في باب السلامْ.
بل يمرّون كما ريح سموم نقطتْ بالموت أعرافَ الكلامْ.
فإذا الأعرابُ أغرابٌ،
ظعونٌ فتنتْ في دمنة السيف المشظّى في جحور الأفعوانْ.
ورسوم تنطوي الخضرة منها في أراجيح الدخان.

وإذا الأغرابُ أعرابٌ يشبّونَ على إستِ البيانْ.
فسلامٌ لحوافيها وللفجر الذي أبكى سواقيها.. سلامْ..
لشغاف الحنطة الخضراء شبّتْ
عند سَهْب شطَّ من أجفان واديها.. سلامْ
لحمامٍ يقلع الأكتاف يمضي من أُجاجٍ لأُجاجٍ خلف آكام الخزامْ.
ليريح الجانح المكسور في الجرف المهانْ.
وسلام لأويسٍ فجّ في الموت سماء أطلعتْ،
نجماً يكدّ القلب في ليل الهوانْ.
وسلامٌ لربيعةْ.
مثقل الأحزان من درب لدرب يحمل الروحَ الوجيعةْ.
ثم يأوي آخر الأيام للشطِّ تغاويه الديار الساهدةْ.
وسلامٌ لك يا فجري فمن فجري يشبُّ الأقحوانْ.
وسلامٌ لك يا موتي فمن موتي صهيل فوق حدّ الخيزرانْ.
وأناديكِ.. أغذ الخطو مشدوداً إليكِ
عائداً ملّ الزوايا الراكدةْ...

3- لا..

لمشيخة العفون

لا تقولوا راح يستعطي فُتاتَ المائدةْ
لا تقولوا جاء يستجدي الصِّلات البائدةْ
لا تقولوا:

*****

لم يكن مسّاحةً في مرمرِ الأعتابِ أو قارورةً
في مخزن الأثوابِ أو فزّاعةً في مغلق الأبواب،
هذي الدور لا يسري إلى شرفاتها عطر الغَبوقْ.
لم يكن نعناعةً تبكي على ما فاتَ أو شمّامة
تُسقي جحور الذاتِ أو شمّاعةً تُزهي مرايا اللاتِ.
هذي اللاتُ صخرٌ،
تستبيحَ العينَ، تمتاح الرؤى الخضراءَ،
تهوى الظلّ والإدغام لا ثغرَ الشروقْ.
حين سال القَطْر من كفٍّ تعالت فوق أجفان الحجرْ.
خاله عطر رحيق من شآبيب المطرْ.
فسقاه لحيارى لَمْلَموا في عتمةِ الإيغالِ
شجو الروح والقلبَ الرهيفْ.
فتعالت سورة للنخل والزيتون: هذا العشق مرٌّ

كيف يلتاث زُعافٌ برحيقْ.؟
وعيون الشهد تُطوى في الصحاف الجامدةْ
كيف تنمو وردة الحبّ على حد الرصيفْ.؟
******

لا تقولــوا: مغلــق العينـــين أعمـــى راح يستعطي بقايا المائدةْ.
لا تقولوا: فارغ الكفين خاوٍ جاء يستجدي الصلات البائدةْ.
فاجمعوا أطباقكم تحوي بقايا من حميم صُبَّ
في الأجواف أقعثُ وبقايا من لحومٍ وعيون باردةْ
واكتموا أرجوزة الإحسان والإشفاق زقّت فوق أكتاف الرغيفْ
لا تقولوا ....

للرقة ..

رابعا

توغل الرقة من نسغي إلى جذعي ومن جذعي إلى نسغي
وتنأى، والفرات الفجر يسري، في الرسوم الجامدةْ
تمرق السيارة الرمداءُ في عرصاتها الغبراء
والبدرُ محاقٌ والغيوم السود في الصبح الستائرْ.
يتمطى في ظلام العمر قربانٌ يمدّ الظل أرتالاً وأرتالاً.
أيخشى لهفة الشمس؟؟؟
وتلويحَ عصافير تدقّ الأفق بالصدر المهاجرْ.
لِمَ لا يهوى انسكابَ الضوء في الشريان والأجفان من ثغر الصباحْ
كيف؟.. من أعطاه في الفجر إذن ملك الجهات الأربعة.؟
أيها المنفي في كومٍ من الصخرِ
لدى الرقّة ما يكفي بواديها من الأزهار والماء القُراحْ.
ولديها سعفُ النخل وتأوي الطير من بيدائها دوماً إليهْ.
ترقبُ البائر ينقضّ على أركانه السوداء مسعوراً بفأس في يديه.
ثم يهوي في هباب النار تذكيه الرياح الممرعةْ.
ولدى الرقة نهْرٌ وعيونٌ ومطرْ.
تغسل الأوجاع من عهد ثمود. تلقمُ الأشقى شظايا من حجر.
ولديها إن نَبتتْ شوكٌ وغسّاقٌ وكأس من حميْم.
ولديها مازنُ الهيمان يطوي نجمة الصبح ويمضي مولعاً
ولديها مزهر الروح طلالٌ يجمع النيران والماء معاً
وأغذُّ الخطو ملهوفاً إليها
طالعاً من جذوة النسغ إلى سيّالة الجذعِ

إلـى الأغصـان، لـلأوراق، للأزهـارِ للفجـر إليكِ
عائداً مل الزوايا الراكدْه..

4- لا..

لمشيخة العفون

لا تقولوا راح يستعطي فتات المائدة
لا تقولوا جاء يستجدي الصلات البائدة
لا تقولوا:

******

هو صاغ الصبح حلماً، في ارتعاش العمر يشدو بأناشيد العربْ
خاله حيناً ضياءً فوق شطآن الصحارى
خاله روحا تفكُّ الباب في بحر الخطبْ.
خاله يوماً سراباً يخلب الصيد السهارى
خلف متراسٍ إذا هُزّ ارتعبْ
والنجوم الزهر شدّته إليها، كيف لم يعرج إليها
ولماذا؟.. كيف ذابت في التصاق شُدّ من عَضْد الكراسي
فورة الحبّ النبيلْ
فإذا الرحلة إدلاجٌ إلى حضن بغايا
وإذا الجرحُ عيونٌ تلهث الأشواك فيها
وإذا الـدمع بحـارٌ غسّـلتْ أوجاعـه آن التنائي.

ثم هدّت نَجمه الهيمان آناء الوصولْ
فأمانيـه: ائـتلاقُ الضـوء مفتونـاً بأحـداقِ العذارى.
ورفيفُ الشوكِ في جنح الحيارى
واعتناقُ النخل في فجر الدخولْ
وأغانيه: اجتراحُ الآه من نوء مدارٍ
وافتراعُ الورد في اللغو الثقيلْ.
ومغانيه المتاهات وأحداق الفيافي ومواويل الحبارى
وإذنْ..
وفضـاءُ الـروح مفتـوحٌ أيمضـي للكهـوف الحاقدة؟
كيف يثوي في بقايا المائدةْ
كيف يهوي التيه في دغل القصبْ.؟

****

لا تقولـوا: مغلـقْ العينـين أعمـى راح يستعطي فُتاتَ المائدةْ.
لا تقولوا: فارغ الكفين خاوٍ جاء يستجدي فتات المائدةْ
فارفعوا أقدامكم من مَشعر الطهر تردّى في الزوايا الراكدة...
واجمعوا أرتالكم تعوي عشايا الوجد بالبهتانِ
شادت في خواء النفس أطواداً من الحلم الكذبْ.
لا تقولوا...

❑❑❑

رَدَاحْ

شعر: يوسف عويِّد الصَّياصنه

هو الجرحُ ملحٌ،
تناهى إلى معبر الرُّوحِ
يكوي أُجاجْ..
عَبَرْتُ بهِ
أنتخي بالقَبيلةِ،
مُهراً يَشقُّ الفجاجْ..
رَداحٌ
من اليَمينِ،
تَخوضُ بأمرِ الهوى
بَرْزَخاً
من زُجاجْ...
تعلِّقُ حبلاً
من البرقِ
في طَرَفيٌ نجمتينِ
لتنشرَ أَرْدانَها
في طريق الغَمَامْ..
وتَعبرَ للنَّيلِ معشوقَةً
ألهبتها يداهُ..
وما واقعتْ غيرَهُ
منذُ شَبَّتْ عن الطَّوْقِ،
حارَتْ مفاتُنها
موقعاً، موقعاً.
بين لمسِ الحَلالِ،
ولَثمِ الحَرامْ..
تَصَالَبَ عِرْقٌ بعرقٍ،
ممالكُ من دَمِها بَشَّرَتْ
بالخُروجِ،
فعادَتْ على هَوْدَجِ الرِّيحِ
أُضمومةً من خُزامْ...
تلمُّ "دَسَاتيرَها" من قصورِ الملوكِ النِّيامْ..
وتصنعُ منها زَوارقَ
تُبحرُ فيها بعيداً
إلى آخر الحُلْمِ،
تَضحكُ حينَ تذوبُ الحروفُ

ويغرقُ في لُجَّةِ الماءِ
بَخْسُ الكلامْ..
فترسمُ بيتاً بدونِ سياجٍ،
وخبزاً على جانبيّ الرَّصيفِ،
ومُهراً جموحاً بغيرِ لجامْ..
يَروحُ إلى آخرِ الشَّوْطِ،
تَرسُمُ قامَةَ راعٍ عطوفٍ،
على كَتفَيْهِ،
على رأسِهِ،
ويَديهِ،
يَحُطُّ الحمامْ..
تَلفُّ حدودَ الممالكِ
مثلَ كُراتٍ من الثَّلجِ،
يَعبثُ فيها الصِّغارُ
بعزِّ الهجيرِ،
تذوبُ...
تَضجُّ الصَّحارى نخيلاً،
وخيلاً...
وتَصْهَرُ "أَلغامها" قَاطِراتٍ
تَجوبُ المدى
بالحجيجِ المسافرِ
حتى "ثبيرْ"...
تُسَامرُ، كي لا تَنَامَ الطريقُ،
ويخرجَ عن سمتهِ،
إن غفا في المسيرِ
قطارُ الحجازِ الوَثيرْ..
أَنَحْلُمُ؟!!!
هذا زمانُ الخَيالِ الجَموحِ،
وصُبْحُ الذينَ مضوا بالخَيالِ
مُحيطاً
يَفُكُّ رموزَ المُحالْ..
أَمِنْ أجلِ حُلْمٍ يطوفُ
ببابِ الرَّجاءِ،
كشاةٍ بجلديَ أُنْضَجُ "زرْباً"
بكلِّ حروفِ "الحضارةِ" أُسْأَلُ،
بالنَّازلاتِ،
يَجئنَ عَموداً
من النَّارِ،
يُملي شروطَ السَّلامِ عليَّ
ويُغلقْنَ بابَ الخروجِ
إلى آخرِ الدَّهرِ،
يَخرجْنَ
والموتُ يغفو
على برزخِ المقلتينِ
يَغُطُّ..
وقلبيَ في غمدهِ،
من فحيحِ الأفاعي
حواليَّ،
يَغْلي، يَئِطُّ..
تَماديتُ في الحُلمِ،

صرتُ كتاباً،
علـى سَرْحَةِ الوَجْدِ يُتْلـى،
شراعاً لكلِّ مُحبٍّ،
جداراً، وسَقْفاً، وباب...
حذاءً، لكل المجانينِ مثلـي،
وخبزاً لكلِّ "الغلابا"...
قطعتُ المقَام بأمرٍ
من القلبِ،
قارَبْتُ بابَ الدُّخولِ،
وكانَ الفُراتُ معي،
والنَّسيبُ معي،
والعَتَابا...
وحينَ دَنا من قلوبِ
المحبِّينَ
قالَ: ارجعوهُ إليها
حبيباً بقلبينِ،
قالَ: الوصولُ إليها،
وقالَ: أَذِنْتُ لهُ بالتِّلاوةِ،
حتـى يُقَرِّبَ ما بينَ نـهرينِ،
ذابا فراقاً
وسُرَّةِ كَوْنٍ،
تَطامَنَ فيها الزَّمانُ غياباً..
ويقرأُ في الخلقِ
سِفْرَ الجهادِ
حبيبٌ بقلبين؟!!!

والقلبُ مات بهِ القلبُ
حزناً عليه،
عليها...
تُعرى "كفينوسَ" للعابرينَ
بسوقِ النِّخاسةِ
والنِّفطِ،
يُدنـى بجلبابها،
وقالَ: أذنتُ له
أن يكونَ المُدَلَّه بالعشقِ
يقرأ في النَّاسِ،
"طوقَ الحمامةِ"
يجمعُ من حولهِ العاشقينْ...
وقالَ: أذنتُ له بالسِّلاحِ.
صديقاً،
إلـى أن يلُمَّ الشَّتاتَ
من الماءِ للماءِ،
قالَ: أَذِنْتُ
لهُ بالسُّؤالْ...
وقفتُ لأَسأَلَ عنهُ الجهاتِ،
منذ عامْ
اختفـى...
وعادَ،
وكان علـى شفرة السّيفِ
حين سمعتُ، اقتصرْ
فـي مقام الملوكِ وأعوانـهم

بالكلام..

□□□

قصيدتان

شعر: جميل داري

"رِثَاءُ الحرفِ الأخيرِ"

إلى أينَ أمْضي
وهذا الضّياعُ المريرُ
يقوّضُ في القلبِ بحراً ومَرْفَأْ؟
إلى أينَ.. يا أيُّهَا الفوضويُّ
أما آنَ أنْ تترجَّلَ
حيناً... وتهدأْ؟!
****
أمرُّ على ضفّةِ الوقْتِ..
ممتشقاً غيمةً أشعلَتْ
في جحيمي الجنانْ
فرحتُ أشمُّ طلولاً
تحلّقُ فيها طيورُ الدُّخانْ
****
هنا تتآكلُ روحي..
فلا النارُ ناري..
ولا الرِّيحُ ريحي..
****
كأنَّ مدايَ قبورٌ
كأنّكِ رمسي
هنا انطفأتْ كلُّ شمسِ.
****
أنتِ بلسمُ روحيَ... ظلُّ الإلهْ
أنتِ علَّمتنِي أنْ أحبَّ الحياةْ
****
تبرعَمَ في القلبِ حزنٌ
بحجمِ اندلاعي
فشُقَّ عنانَ الحنينِ
وشُقَّ كتابُ الوداعِ
****
أهزُّ جذوعَ المدى والسَّرابْ
ألوذُ بشتَّى الجهاتِ
وأقضمُ عشْبَ الغيابْ
****
تآكَلَ نجمٌ بعيدٌ.. فهاهو يخبو

فلم يبقَ إلا ظلالُ الظلامِ
وقلبي الذي أبدَ العمْرِ يكبو
****
وسرنا معاً في الدروبِ التي لا تُحْدُ
بكينا...
إلى أنْ توضَّأ بالدَّمعِ
كلُّ أحَدْ....
****

"في ظلِّ قبْري"

لمْ أقترفْ إلاّ كلامي
لمْ أرتشفْ إلا سرابَ قصيدةٍ
. الرِّيحُ تجرفُ غيمةً-
كادَتْ تحطُّ على يباسِ الفجرِ
حينَ الفجرُ ذابَ كشمعةٍ
بينَ الظلامِ
كمحاربٍ ملَّ القتالَ
جلستُ تحتَ ظلالِ قبري،
أنتشي بهبوبِ قهري،
وانهزامي.
"لا نجمَ يهديني إلى عرَّافةِ الشَّكْوى
فكيفُ أفرُّ من جسدي
ومنْ دنسِ الكلامِ؟
سُيِّرتُ... ما أقسى المسَيرَةَ عنْوةً
فاستسلمي يا نفسُ...
واعتذري.. ونامي..

****
مِنْ كوَّةٍ في الرِّيحِ
أدخلُ طقسكِ النبويَّ
معتصماً بأشلاءِ القصيدةِ والطُّفولَهْ
من هُوَّةٍ في الرّوحِ يندلعُ الحمامُ
إلى سماءٍ مستحيلَهْ
ماعادَ لي زمنٌ ألوذُ بهِ
سوى أفياءِ مقْبرةٍ
تهيِّئُ لي الجنازاتِ الجميلَهْ...
يا أيُّها الأفقُ المبدَّدُ في دمي
قد آنَ أنْ تتحرَّرَ الأشجارُ
من غولِ المسَافَهْ
قد آنَ أنْ أمشي إلى حتفي
الذي ضاقَ انتظاراً
في أقاليمِ الخرافَهْ...!!
****
حينَ مُتْنا.. أنا والزَّمنْ
لم نجدْ من يجودُ علينا
بمرثيةٍ.. أو كفنْ..
أينَ صارَ رمادُ الكلامْ؟
أيعودُ إلينا على شكْلِ إيقونةٍ
عبرَ جنحِ الظلامْ؟
****
ألْفُ فصلٍ رحلْ
وأنا لم أزلْ

فـي شقوقِ الكلامِ
كنـجمٍ تآكلَ حزناً وثمَّ
أَفَلْ...
أتذكّر طيّونـها الفوضويَّ
يزلزلُ روحـي..
يؤجِّجُ فيها لـهيبَ الأَملْ
أفتّشُ فـي معجمِ الوجدِ
عن قمرِ الذَكرياتْ
أفتّشُ عنِّـي وعنْـها
وعنْ شرفاتِ الحَياةْ..
ولكنْ تردَّى الزَّمانُ
تردَّى المكانُ
فليسَ سوى حفنـةٍ من رمادٍ
وبقايا طللْ......

****

أَنْجزَ الحزنُ وعدَهُ
فتمادَى وعرْبَدا
تركَ القلبَ للرِّيا
حِ.. هشيماً مبدَّدا
جعلَ القلبَ عبدَهُ
ولقدْ كانَ سَيِّدا
هزَّ جذْعَ العذابِ فيَّ
... وأَرْغى وأَزْبَدا
ماتَ أمسي وحاضري
عَبثاً أرْقُبُ الغَدا.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

ولو عشت في الفردوس

شعر...خ

ضر الحمصي

وصية النهر

شعر: أحمد المصلح

حدثني جدي عن جد أبيه عن الجد الأقصى لسلالة كنعان،
بأن هنالك نهراً عالي الكتفين ومشلول القدمين رآه الرحالة،
منذ قرون أنزله ملك الماء إلى الوادي،
ليعانق أرضاً كالأرض ولا أرض تشبهها،
سماها الأطلس غوراً يسند قاع الكونِ،
وسمى النهرَ الهابط من رأس الجبل إلى القاع الميت بالمتدهور،
لكن العرافين بحال النهر يشيرون إلى معجزة يرويها الطينُ،
فللنهر كرامات يمنحها الداخل حوزته،
إذ يتعمد بالنور ويمشي فوق الماءْ.
تحرسه أشجار الدفلى حين يسير،
وتمنحه من أسراب الطير المستلقية على الخضرة زاد الرحلة: لا تحرق شجراً أو تقتل شيخاً،
وإذا ضاق الصدر بجمر الصبر،
فلا تحزن،
واخلع برديك على الأفق المظلم يرتد بصيراً
وتهجَ دربك في طرقات الشمس،
فثمة رسم تعرفه حين تراه،
ومن جَعبته تتوالد كل الأسماءْ.
الأحمرُ والأخضرُ والأسودُ والأبيضْ،
حيفا يافا القدس ونابلس وجنين خليل الرحمن الكرمل عيبال أريحا الناصرة ورام اللهِ،
صبايا الصبح وأفراس الفتحِ،
عصا موسى وقيامة عيسى وبراق الإسراءْ.
فإذا ما اكتمل العدُّ،
فثمة أرض غرب النهر يسميها الأطلس موئل كنعان وجنته،
عمَّرها بالحرث وبالنسل،
وأورثها وطناً لبنيه،

وسمَى الوطن فلسطين،
وأنزله في فوضى الضاد،
دليل الكلمات وبوصلة الصلوات وواسطة العقد على صدر الأضداد،
الإخوة في السر عليه وفي الجهر الأعداء.
فاخلع نعليك على أبواب مفاتنها،
وتوضأ بالعشق القادم من شرفات مآذنها،
وادخلها بسلام،
أنت الآن صفيّ النهر وحارس حكمته في الناسِ،
وتحرسك الأضواءْ.
سبحانك يا خالق هذا النهر وواهب هذا السر،
لك الأسماء الحسنى والمجد المتعالي،
ولنا في أرضك تلك الممتدة بين الماء وبين اليابسة عذاب الرحلة مذ كانت موتى تدفن قتلاها في الليل،
وإذ جاء الفجر تناسل موتاها الأحياء.
ولنا هذا النهر المهدود الكتفين،
المشلول القدمين،
الآن نقيم الدعوات،
لعل زماناً سوف يجيء،
وتحدث معجزة أخرى،
إذ تأتي أشجار الدفلى ووصايا الطير،
شهادات الطين الرحالة والراؤن وأرواح الشهداءْ.
وتظل فلسطين حديث النهر ومهوى الشعر،
وفاتحة الماء وخاتمة الهجرات إلى الصحراء...!!

- الأردن -

□□□

الفرق بيني وبيني حجاب

شعر: سلامة الشطناوي

نجمة فوق سطح المساء
تعانق روحي وفوضى جروحي
فيلتهب الحدّ بيني وبيني
وأوغل في ماء بعض صروحي
كأني تلعثمت
أو هبّ بي صنعُ من ينتمي لي
وبيني معي سفح حلم
أخبّئه لليالي التي
عاندت بعض حمّى جروحي
نجمة
نجمتان
وفي الكف معروقة
ألف ذكرى
تناوش من أجل كلّ الغياب
لعلي أنام وأهجر زيفي
وأركض مابين تلّ وسهل
وأزرع في البعد
قمح الشباب
كأني أعود صغيراً
إذا جنّ عودي
وغادرني
فيض أغنية كنت فيها ندياً
وكان المدى لاعباً يستريح
بدارٍ تشرّدني
ثم تبكي إذا غبت
مابالهم ثم مابال شعري
يودّ لو أستقطب الجمع لكنه
يتهادى
ويسقط في حلّة من رضاب
ويبقى أسيراً
وأبقى به خاضعاً للسراب
كأن المعاني تقرّ
وتخذلني حين أجلس
مستلقياً غاب عني الشراب

نجمة
نجمتان
وفي الأفق غيم
وفي جثتي ألف معنى
ومعنى وكلّ الضباب
نجوم...
وفوق المخدة
رأس بمليون رؤيا
ورؤيا للتعويذة
ضد من مارس القتل والكيّ
وهو يقود سفينة منفاي
في ضجّة لأتوب
عن كتابة شعر
هو الحلم
وهو الحياة التي شأنها أن
تراود ذكرى العفونة
عن نفسها
كي تزيل الحباب
نجمة
نجمتان
نجوم
وفي الأفق كان
لصوتي جلجلة
ثم غاب
...لصوتي دالية عنبها المرّ

صوتي الذي ليس يسمعه
من دمائي الشباب
... هو الشعر
ذكرى الخليقة
مابين منفى وعاصمة لا تمارس
قتلاً وأخرى تحارب من أجل
أن لا تضيع الحراب
سلام إلى الشعر
قبل مجيئَي ردّدته
دون أي عتاب
وحاورت دمّي
أفيه جبلت ومنه رضعت
وفيه سأحيا
برغم الإياب
أنا أرسم اليوم خارطة لمجيئَي
والقلبُ . عاثَ بطيبته
ألف ناب .
تراود ذكرى
وذكراي حرية واشتعال
بغير دمٍ راعفٍ بارتياب
نجمة
نجمتان
ثلاث
نجوم
وفي سهري يوقظ الحلم

عشرين باب
يقدن معاً نحو رابية
وحديث جميل
وسحر
برغم الذي ظلّ في القلب
بعد المشيب ارتياب
نجمةٌ
والقصائد حاضرة
أكتب الأمنيات
كأن لها ما أشاء
من العزف
والفرق بيني وبيني حجاب
ونصل المروءة يسعفني أن أغني
وبين غنائي وبين جراحي
كثير من التعب المستبدّ
وكلّ الرغاب
فلا قلت بعد
أقول سأكتب بعد الذي هدّني
ثم أهدى إليَّ التحول
ألف كتاب
ورغم الحرائق رغم المنافي
ورغم عواصم
حبي الجليل سيخضرّ بي
فرح سيطوقني
ويعيش معي
ويخضرّ في ساحة القلب/ يحضر
كل الإياب
أحبك أغنيتي تلمعين كنجم
وتبنين صرح المعاني الجميلة
من ومضات لنجم
لتبر التراب

□□□

الدريئة

شعر: إبراهيم اليوسف

لهبٌ في فمي
ودواتي بحار..
أيَّ أمدائيَ الآن لا يرتئي أزرقي
ليكافئ أمواج أصدائها
وتكفّ عن السهو في مرْبع
البيلسانْ
كي تناشدني غير آبهةٍ
بشرائع للوشمِ
لا تنتمي للخريطة تغزلها فتنة الطرز
والهمهماتِ
تداني رؤى الأرجوانْ
لهب في فمي
وخطاي رهانْ
أي بوح تؤاتي مفاتيحه لحظتي،
أي أطيافي الآنَ،
عاد إليّ يناصفني الرائحه..؟
أيّها مدهشٌ كالدريئة يرتقب
الخوفَ
ينخر أوقاته الدودُ ثم يحارْ...
تغلق القهقهات تواريخه
ليعود إليّ
يكملني
ويكللني ألقاً راسياً
في محارْ...!

*****

ذهبٌ في الكلام،
خطاي حريقْ
ليس لي ساحلٌ
يحتفي بالمراكب
كيلا أباغتها
بأوارٍ تبعثره راحتايْ.
ليس لي كوكبٌ
كي أخبّئه في قميصي
ألوذ به
ليهدهدني
كلما غزَّ مهماز أنثى القصيدة في
خافقي،
ماينزُّ خطوطاً تنام على تَكآت

الدواةِ
لها ما تسنُّ،
لها ما تراهُ،
صُوى الانكسارِ،
تؤرجحها
وتدلّ الحبارى على مائها
والهاً يحتسيه البريقْ...
هل تكون المتاهة أرحبَ من حُلُمٍ،
أم تراها تحوك الأناشيدَ
سادرةً
دون حادٍ لها،
دون
ماءِ
لحاهْ!
****
لهبٌ في الوريدِ
خطاي رمادْ،
هل أظلّ أهيم على فرحةٍ كنت
أذرفها
قرب ياقاتها المطرية مرهونةً
للنشيشْ؟
قربَ قارئها موقداً روحه في موات
الصورْ..
قربَ هسهسة لا تنيخ خيول
الشّذا،
لهبٌ في فمي
وخطاي نقوشْ
هل أوازي اللهاث قليلاً،
أخيط الهواءَ،
لأمضي في نزهةٍ من نزيفْ؟
هل أعود لأشبه ما ستقول المرايا
عن التأتآت التي تتوارى
لكي أرتقي درجات الفحيحْ..؟
أتوضّأ بي
أكتوي في صلاةٍ..
لئلا أطوف حوالي نهار الأنوثة،
يهمي على راحتيَّ
ينوسُ،
ينوس،
يغذُّ اشتهاءاته،
لا يداري الملامح
واشيةً بالبكاءْ...
***
لهبٌ في فمي وخطاي شجرْ
ليس لي غير أن أنزف الآنَ
أصرخ:
يا وردتي،
كلّ ماحولنا مرتمٍ في هيولى
الجنونْ،
لم أعد غير طفل الملاحمِ،
علّقَ أحلامه في ذراري اللهاثِ
يَزْيِنُ الخواءَ،

نياشينَ لا تستجيب لطاحونةٍ
في الأديْم...
لهبٌ في دمي
كلّما سحتُ في لحظةٍ
زنَّرتْها المنافي،
أراني أهيُم
فقاقيعَ
لا تنتهي في ضفاف
المسافاتِ،
موغلةً في السّرابْ...
ها أنا موقظٌ في النواقيسِ
شهوتها
للندى..!!
لم أعد ناحلاً ككلام الأساطيرِ
لولا نباهة هذا الأزيزِ،
يؤسِّس أعرافَهُ
المشتهاةَ،
ينازلني لأدحرج بين ترابِ
العواصم
طائفةً من رذاذْ...
أنحرُ الحلمَ في صورة الوعل
والطيرِ،
أستدرج اللهو في خافقي
لأعلّقَه فوقَ أفنان داليةٍ،
ستظلّ تناغي الجبالَ
تواسي انكساراتها،
كي أوزّع مافي يدي من وشائجَ
مثْرفةٍ،
وَهْيَ تختصر التيهَ في وجهتي،
تنتشي بالسّكينة
يقظى،
لها ما توغلَ خلفَ احتدامِ الدماءِ،
لها وردةُ النَّسَيانْ
كلّ أسراريَ الملكيّة
ترمح نائحةً،
لتجوس تناسخها
بل ليحضنَ ناياتها صخَبُ
المهرجانْ..
أأعلِّمها حكمةَ الرّزءِ،
ترفو سماء المعاني،
تباغت أشلاءها بالنَّفيرِ
المصوِّبِ
زفرةَ سادنهِ،
ترتوي في ربا الأقحوانْ..؟
هل أنا أربك النول بالأفقْ،
أربطه برنين الأصابع،
منهكةً بالتماهي،
تداري ظلالاً لها
أسدلتْ مالديها على عورةِ
المشهد الخَزَفيّ
هنا
وهناكْ..؟!

□□□

منصور يبحث في جثتي
عن صفد

شعر: سامر رضوان

صدى...

كـي تقـيَم القصـورُ فواجـعَ أصـحابها فـي دمانا

وتخضرَّ في توتنا

ثورةُ القادمينَ إلى قريتي

كلُّ غابٍ وهمْ في النشيدِ شريعتُه.

أصدقائي...

أقول إذا جُنَّ سُكري:

إلى أيِّ زنبقةٍ قد نفيتُ؟

إلى أيِّ أمٍّ أُزفُّ رضيعاً

وقد غردتْ في صبايَ القبائلُ.

هلَّ الشهابُ.

وأنتمْ تدكّونَ أصواتكمْ

في بنادقَ ليستْ تُصيبُ

لها صدأُ الجرحِ

كم قلتُ قبلَ اغتيالِ لساني:

هَبوني حناجركمْ لأقصَّ الحكايا

وقبلَ فواتِ العصافيرِ

نادوا عليَّ بكلِّ الجوامعِ

حتى أميلَ إلى جرحكمْ

وأضمِّدَ ما أفسدتهُ الذئابُ بأكواخكمْ

واجلبوا ما استطعتُم من السكرِ

في حانةٍ من نساءِ القبيلةِ

حتى أدغدغَ أحلامهنَّ

بما أشتهيهِ

وأنجبَ مليونَ ذئبٍ

لئلا يقولوا:

عجزتُم عن الضمِّ

عن كسرِ عظمِ السكوتِ

وعن فتحِ مكَّةَ ثانيةً
في تمامِ المذابحِ
كنتم تحكّونَ أصوافكمْ بأظافرِ غيري
وتنسونَ أنـي خلعتُ الحجابَ عن الخائفينَ
رفعتُ المدائنَ،
قبلَ الجليل وبعدَ الأمدْ
وخطتُ من الحبِّ كرمى لقدسي
معاركَ لن يعتليها الزبدْ
فأيُّ بلادٍ ستُرمى بصوتيَ حينَ الآذانِ
وأيُّ شهيدٍ سيشهدُ لي أنني في الجنانِ
ومنصـورُ روحـيَ يبحـثُ فـي جثتـي عـن صفدْ..؟!
شتاءٌ لسيلونَ يسعى لقطفي
وقطف رفاقي
إذا هبَّ فينا اشتياقُ العناقِ
وهبتْ أعاصيرُ أشعارنا
كي توحّدَ أسماءنا والمدنْ..
فلسطينُ
أقسم باللّوز إني أحبُّ القرى في يديكِ
أحبُّ القرى
حين تبعثُ نحوي
جموعاً من السوسناتِ بكوبِ الحليبِ
ففي الكوبِ أذكرُ جدي
وجدي له الآنَ تسعونَ كوباً من اللحظاتِ

قضاها خريفاً
لأنَّ الربيعَ بقلبكِ أنتِ
وكلُّ الثمارِ إذا لم تذقكِ
بكتْ طعمها
واستفاضتْ بشربِ النبيذِ
لتنسى:
كمِ الساعةُ الآنَ؟
أرختْ صَمتَ الصدى والجبالِ
ليبتدئَ المشهدُ الآدميُّ
هنا البحرُ
أكثرُ من موجةٍ
لا تجيدُ التبرعَمَ في مقلتيَّ
هنا الشبقُ الفارسيُّ
يزوّج لذّاتِهِ للنساءِ،
فيولد في قلبنا
دفءُ بيارةٍ
قد بكتْ أمُّ سعدٍ وخيمتُها
برتقالاً عليها
وقالت:
لأيِّ الظهوراتِ أنسبُ نفسي؟
أنا البيلسانُ
وسيفُ عليٍّ
على راحتيَّ سما كفرُ قاسمْ
ومنهُ أمرِّرُ جيلاً

له ما عليَّ
ولي فيه وردٌ
تعتّقَ في شعرِ أميَ
إن ملّ صبري تعاطت البلادْ
يسيلُ ويسكبُ من مقلتيهِ صخورَ العنادْ
عليَّ السلامُ عليَّ المطرْ
عليَّ وكنتُ إمامَ الحصادْ
أصلي لأنتمْ
وللصحبِ يصرخُ فيهم صدايَ
ومنهم أعيدُ دمايَ
تعالوا:
فكم ضلَّ جسمي
وثيرَ الهناءِ
وغيمَ العناقِ
ودفءَ الحبقْ..
تعالوا وقولوا لقلبي:
استرحْ
ربما في الصباحِ سنأتي
ونعلنُ أنّا على الدربِ منذ ولدنا
ولكننا قد أضعنا الطريقْ.
أضيءُ وقد راودتني البنادقُ عن جرحها
وأميلُ إذا مال فيَّ الجنودُ
وغنوا طقوسي
ببوحِ رسائلهِمْ للحبيبةِ.
ما أخرجَ العرشُ مني الشرارةَ
لا لم يذقْ
طعمَ مدّاحةٍ في ضلوعي نمتْ
ورمتْ كلَّ ما في ربايَ من الوقتِ
كلُّ العروشِ سوايَ
وليسَ مدايَ سوى همسةٍ للوصولِ
لذا...
لن أجيءَ إلى حلمِ زيتونةٍ
ربما لا تحبُّ شموخَ المدى في عروقي
ولن أستجمَّ ببحرِ مناهجَ قد تُعتلى،
إنما البندقيةُ
أختٌ لنا بالرضاعِ،
وأمٌّ لنا بالتبنّي.
ويوماً أخذنا تعاليمنا من هُداها
فكيفَ علينا الرجوعُ
وكيفَ عليها الإيابْ؟
وهلْ يا صديقُ
تصدِّقُ أن المسافةَ أقربُ من لحمنا للثيابْ؟
وأنَّ علينا الإيابَ
إلى حيثُ كان الذهابْ؟
تجمّعتُ فيَّ
ولم تلحظِ الشمسُ شمسي
ولم تقترفْ أيَّ وصفٍ لثائرتي في العبابْ.
وأعرفُ في غابرِ المهدِ كنتُ

وكانتْ عروقي
تؤاخي الجليل
وتشربُ من طيرهِ ما شربتُ
لماذا أعودُ إذاً نحو قلبي
وقلبي بذاكرتي قد حفرتُ
كفايَ دموعي
كفايَ فإني بكأسي استجبتُ
وأحصيتُ ما خلّفَ الظرفُ فيَّ فعدتُ
إلى قدسنا وانسكبتُ...
أقول لنفسي:
تعالي إليَّ
ومني خذيني
إلى زهرةٍ في الجليلِ
وإن شئتِ..لا
فالمدى ضيقٌ
والحنين مدى
مثلُ قلبٍ لأمٍّ
تحاولُ جمعَ الكواكبِ في صدرها
كي يعيشَ عليها بنوها
وما أضيقَ القلبَ حين يجمِّعُ في رحبه
كل هذا الحنين!!!!
رأيتُ مناماً
ولم أعرفِ الشيخَ قبلُ
ليتلو تفاصيل ما كانَ منّي بنومي
فقد طفتُ بالنومِ -حينَ حزيرانَ-
حول ضريحي
وفي صلبِ عينيَّ
كان الربيعُ يموتُ
وفي ذيلهِ عقربٌ
ربما كانَ في ذيل عقربهِ
عقربٌ آخرُ
وله نجمةٌ
لا تشابه نجمتنا
فلها ستةٌ من أفاعي بأطرافها
يا نبيٌّ تعوذتُ
ثم قرأتُ من الله سورةْ.
وأخرى قرأتُ
ولما سكنتُ
تذكرتُ كلَّ الحمام بصوتي
فطرتُ،
إلى دمع أمي ومتُّ
لي الآن حلمٌ وعمرٌ من الريحِ
كنتُ اختزلتُ فرائضَهُ
بين قلبي وعشق الصدى في شفاهي
وأيقنتُ أنَّ العصافيرَ تهوي
إذا مسَّها في الهيام الجليلْ
وفي جلِّ ما قد يقول الجليلُ
عتابٌ ثقيلْ

أنا ما انتهيتُ...
ولكنني لست أدري
لماذا إذا مال قلبي رصاصي يميلْ
بصوتي سأبني الخرائط حتماً

ورغمَ الحدودِ
وسفك البحارِ
بعينكِ أقسمُ
لن أستقيلْ.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

بين السر ومايخفى

شعر..يا
سر الأطرش

هنا أو هناك

شعر: بشير عاني

يا حزنُ..
يا شارعَ أيامنا الطويل..
تورّمتِ القلوبُ ونحن نحصي أعمدةَ الخيباتِ على جانبيك
تيبست أطرافُ النشيد العتيقِ
فمالَ معطفُ الحلم على قاماتنا الهزيلة
وهرّأتِ الأشواق أحجارَك المدببه
فأين المقاهي التي على ناصيات السّكينة؟
وأينها.. أينها مقاعدُ الضحكات؟
نذرعُ الحزنَ
أيادينا على مقابض الحيرةِ
وجاهزون أبداً لإطلاق احتجاجنا الخلّبي
نمضي: نُقَزْقِزُ الوهَم..
ونرمي على طرقات الحياة
قشورَ ارتباكنا
وتحت دوالي السراب.. حيث ينحني قلبُ الغريب
نطوي قاماتنا
نطاطئ الرؤوسَ.. ونمضي..
لا ندري أين نسقطُ آخر الدّمع
وأين تدمعُ فينا عناقيدُ الختام..؟!
نخالُ الحرابَ نجوماً.. "نقول هنا يستريح الغريب"..
فلا نستدلُّ إلا على جثث الرفاق
نقول هنا.. بعد طعنة في الظهر..
أو طعنتين..
هنا.. بعد أن نمشي وراء جنازة هذي الأرض أو تلك..
هذا الشعب أو ذاك..
هنا يستريح الغريب
هنا.. بعد أن تكلّ عصا الطاغية
فتبهُر النياشينُ أيّامنا
وتنفتحُ المسافاتُ كالهاوية
ونصغي للعواء الرخيم
نقولُ هناك.. هناك اليقينُ
تلك على تلّة الوعد ناره

فتنهشُنا العقائدُ
تُقلّبنا ضباعُ الدّكاكين
وأنت أيها الغريب.. يا صديقي
بأيّ صقيع شمسي وأنت تكبّلُ بجنازير الخشيةِ
دوريّاتِ النار في روحك
تُطفئُ الأسئلةَ برملِ الحاجة
وتخنقُ بالبكاء.. ألسنةَ الشّغبْ..!؟
كيف ستعبر محرسَ الذكرى.. وقلبك مدبوغ بإجهاشِ الطفولةِ..
وضجيج الحزن في عيون الجبليه*
بأيّ صقيع ستحفُر آبارَ دفئك..
وزندكَ مسلوبٌ.. وفأسُ حالكَ مثلومه..!؟
بأيّ صقيع ستمشي إلى إثمك الآدميّ..؟
بأيّ صقيع تحثُّ خطاك إلى الرّغيف؟
عصاكِ من بلّور..
وصرّتُكَ القصيدة..
ونمضي
نطُشُّ في الجهاتِ
عرايا: إلاّ من قميص الحلم البالي
عزّلٌ: إلا من غدّارة الجوعِ
وخرطوشِ البلبله
سفّاحونَ: حتى يستعيد الوردُ عرشَهُ
وجيشَهُ.. والصولجانُ
يستبدّ في ممالكِ الكلام
نقفو أثر مدينة لم يفضها البدويّ
ولم يطل زهوها النخّاسُ..
نعربدُ على نواصيها..
فتشحطُنا دورياتُ العشّاقِ.. إلى الأحضان
نفضُّ بكاراتِ نهاراتها..
فيرحمنا الناموسُ حتى تسيل المسرّة
وتطفحُ في العيون بثور الرضا
تنكبُ عليها كثعالبٍ
فتنفضُّ الكرومِ علينا
بمصائد اللّذاتِ
يا للتيه.. يا لنا..!؟
ما أكبر الحلم... ما أكبر الوهم!؟
هنا.. أو هناك
أظافرُ الانتظار في وجوهنا
أصابعُ الخيبات في عيوننا
وحتى عنان الطفولة.. يعلو غبار الهزائم
هنا.. أو هناك
يقضُّ صحونا الدائم.. نومنا الدائم
صريرُ الوهم على دروب أيامنا المتربه
هنا.. أو هناك..
أسئلةٌ نمطّها كيما تضيقَ الإجابةُ
غازاتُ عقائد سريعةُ اللّهب
وجرارُ يقين مهشّمه
بلى .. قد ترى هناك الذي لم تره جليّا

* حي شعبي من أحياء مدينة دير الزور.

البلادَ المقرفصاتِ في زوايا البلاد
ومُنـَى المكائد على شراشف الثورات
وقد ترانا: "حمرانَ أقفية
خضرانَ أحوالِ.."
لكم ورّمتْ رقابنا الأيادي الثقيلةُ
خضرتنا طحالبُ الخديعه
ونمضي لنصعد شاهق الصمتِ
على الظهر.. صخرةُ المسكوت عنه..
حبالنا: من قنّب الخوفِ
ذُرانا: نصالٌ..
وفضاؤنا.. جدار..
نُودعُ في المقاهي كؤوسَ انتظارنا الباردِ..
ونراجيلَ أحلامنا المطفأه
نتركَ الضجيج على الطاولات.. ونركض فوق البياض وراء الحدود
نركض في دروب الكلام كيما نجمّع أرياش القصيدة
فنسقطُ في الزحام.. زحام المعاني
وتدهسنا.. عربات المسمطات الثقيلة
ويندفُ الوهمُ حولنا..
زعافاً: كريق الأحزاب في فم الوطن
مالحاً: كتراب الخابور العطشان
واضحاً: كوجه الفرات النبيل
فكيف تعرّف الغربةَ.. ماذا تقول في أطيافها..؟
قلقٌ شاسع لا يحيطه التاريخُ.. ولا تفضي إليه المعرفة..؟
قدرٌ فسيحٌ لنقضمَ أعشابه؟
حيرَةٌ لنطوي أقاليمها.. نكدّسها في دمانا..
ندورُ بها.. ندور.. ندور.؟
وماذا تبقى..؟
طينُ النشيدِ العتيقِ
به نُكلفُ ما تيسر من شقوقنا الآدميّة..؟
رجلٌ يُعاقرُ في السرّ البكاءَ وصورةَ العائلة..؟
رغيفٌ عصيٌّ.. لا نلقاه هنا.. وقد لا نلقاه هناك؟
ودّم كثيرٌ.. لنسفحه في حروب الآخرين
ونشتهي كلّ الذي يشتهيه الهالكون..
وقتاً لا يُعيقُ شهقتنا
أمداءً لا تصادرُ الندى الذي في الروح..
وبريةً للعواء الآدمي..
أرضاً تمنعُ دود الوقت من أحلامنا
حبْراً.. يفهم أنّ بكاءنا لغةٌ.. وأنّ أحزاننا أبجديه
وذاكرةً لا تسيرُ إلى حتفها
ونشتهي.. ونشتهي..
فهل تفهم بالذي هناك ما الذي هناك؟
هنا.. أو هناك؟
ننفخُ أبواقَ المجد الصديء ذاتها
ونرفعُ الراياتِ المخضبات بخيبة الشهداء
نقفُ خارج صالات الوقت المكتظةِ.. فلا

مقعدٌ شاغر للغريبِ
ونلقى نساءً لنا.. وعلينا
هنا.. أو هناك..
نحتفي بمطلع الليل لنحتسي الصبرَ..
ونرفع أنخاب الغدِ الميتْ
نطفئُ أعقابَ النّهارات بمنفضة الذهول
نشبك أرجلنا بخلاخيل الترهاتِ.. ونمضي
نرنُّ في أزقّة الخرابِ
نخط أربعات*
وقلتُ لا قمحاً ستلقى لخبز اليقين
وقلتُ لا تقربْ هذي الرحى
"وهل نحن إلاّ طحينٌ لشوق عتيق.."
معاً يا صديقي:
نتّكئ على الوقت الصدئ ذاتهْ
نطلّ على الأفق الرماديّ ذاته
ندخّنُ تبغَ الأسى.. ذاته
ونبكي علينا الدمع.. ذاته
معاً نفتح دفترَ الرّمادِ ذاتهُ.. ونقرأُ الذي يبتغيه الغريبُ للغريب
نقلّبُ الأسماءَ الحسنى لبلاد تخوّضُ حتى الرّكابِ فينا
فتشبقُنا الأيادي الغريبة
على الخشب الغريب..
فمن ينشّفُ ثوبَ الحكاية..؟

وأيُّ شمس تبدّدُ هذا الصقيع..؟
ونمضي
هنا.. أو هناك..
غُرباءُ نمعنُ في الوجوه التي ألبسونا
نلوّحُ لأحبابٍ ليسوا لنا.. بأيادٍ ليست لنا
ونبضُ بأفئدة الآخرين
هيهات لسفرِ النارِ حرائقهُ الأولى..
للصّوت المدى الغجريُّ
لساقيكَ يا فواز.. يا صديقي:
رعشة البراري وغزالاتُ السكينة

* تعبير شعبي عن حالات الاختلال وعدم التوازن.

□□□

عـالم القصة

❑❑

❑❑

نهاية.. مجير الدخيل

قصة: محمد نديم

-1-

كانت الليلة، شديدة البرودة. بعد يومين، من المطر المستمر، زجاج النافذة الشمالية، الصغيرة، كان يغشاه البخار، البارد رغم أن عواده، هذه الليلة، لم يزيدوا، عن أربعة، وقد غادروه، منذ قليل.

حرك بقايا (الوقيد) في (الكانون) فتطاير بعض الشرر. ثم أخذت النار، تخبو، مجدداً. دس (دلة) القهوة، عميقاً، بين الرماد، وهو يشمل المضافة، الطويلة، العريضة، بنظرة حزينة. في الماضي، كانت جهاتها الثلاث، تضيق بالساهرين.. ماذا جرى للناس. إنهم ينامون، مع أغنامهم، في وقت واحد.

وقف، وهو يتمطى. أراد أن ينادي، على إحدى البنات. كي (تفرش) له. لكنه قدر، أن الوقت، قد جاوز، منتصف الليل. والنوم يحلو، في هذا الوقت. فسحب، لحافا ووسادة، من (المطوى) القريب ورماهما، على جلود الخواريف، التي كان يجلس عليها. مضيفاً إليها، فروته السميكة. التي لم تكن تنزل، عن كتفيه اللذين أصابهما، الوهن. سحب الدلة. وملأ فنجانه الخاص، الكبير. وراح يحسو القهوة، على مهل، وهو يودع آخر (سيجارة) ملفوفة.

وعندما اندس، مع فروته، داخل اللحاف. بعد أن رمى (العقال) ولف (المحرمة) حول رأسه جيداً، تناهت إليه أصوات جلبة، في الخارج. جلس في فراشه، بعد أن أزاح اللحاف، وهو ينصت. زادت الجلبة خارجاً، بعد أن أخذ يرافقها، نباح الكلاب. انتصب واقفاً، وهو يسحب مسدسه، الجاهز، من تحت الوسادة. فكر، وهو يطفئ المصباح الكهربائي، إلى جانبه.. المضافة تطل مباشرة، على الحوش الكبيرة، التي لا باب لها. تبسم، وهو يدير رأسه، خلال المضافة. ولما وجد عينيه قد بدأتا التعود على الظلام. تقدم إلى الباب ورفع (السقاطة) وصاح، من خلال درفة الباب، الموارب:

-من هناك..

جاءه صوت، مرتجف، يخنقه اللهاث:

–أنا دخيل عليك، يا شيخ مجير..

فتح الباب، على سعته. وسحب الرجل، الذي كان ملتصقاً بدرفة الباب المغلقة وعندما صار الرجل، بالداخل. مد الشيخ رأسه، إلى الخارج. فأصابت وجهه، زخة مطر، باردة. لكنه رفع يده، عالياً، بالمسدس وأطلق عدة رصاصات بالهواء، وعاد إلى الداخل. وبعد أن أغلق الباب. سعى إلى زر الكهرباء. وعندما أضيئت الغرفة، مجدداً. نظر إلى الرجل، الذي كان يقف مستنداً إلى الحائط، وقد بلله المطر، ولطخته الوحول. كان عاري الرأس. قد أبيض وجهه، من البرد، والخوف.

وسرعان ما امتلأت المضافة، بأولاد، وأحفاد الشيخ. وقد لاحظ الجميع. وكأن حياة، جديدة، قد دبت في الشيخ القصير. وكعادته، في الأيام الخوالي، أعطى الأوامر، بحمل البنادق، وحراسة دور العائلة، من أطرافها، الأربعة. وسرعان ما انفض الجميع. بعد أن نظف الدخيل نفسه، من الوحل، وارتدى ثياباً نظيفة، ووضعت له فرشة، في عمق المضافة عندها عاد الشيخ، مجير، إلى النوم. لكن دون أن يستعين بفروته. فقد كان يشعر، بالدفء. وأيضاً لم يعد يشعر، بوهن كتفيه.

2

في قرية (الكهرمان) جمع (القنطوري) أولاده، وإخوانه، عند الفجر، كانت جثة ولده (رماح) أمامه. مغطاة بلحاف، وردي، بعد أن جلبها، رجال المخفر، كان خيط رفيع، من الدماء، يسيل متعرجاً، ببطء شديد، من تحت اللحاف، أخبره رئيس المخفر، على عجل.. إن (ثويني) قتل ابنه، رماح. عندما فاجأه، مع زوجته (نورة) في فراش واحد. وقد قتل نوره، مع ابنه، وسلم نفسه، للمخفر، عند منتصف الليل.

نظر القنطوري، من الشباك العريض إلى الحوش الكبير. كانت النسوة تصيح و(تندب) بعد أن (قصت الجدايل) وألقي بها، أمام باب المضافة، صاح القنطوري، فجأة:

–أين أهل، الكلب..

تقدم (القهوجي) مسرعاً، وأخذ يصيح، محاولاً التغلب، على الجلبة المتنامية، حوله:

–امرأته رحلت إلى أهلها، في البادية، مع أولادها الصغار، وأخوه (لافي) لجأ عند منتصف الليل، إلى دار الشيخ، مجير..

صاح القنطوري، بصوت مزبد:

–سوف أقتل، لافي، الآن، وثويني، عندما يخرج من السجن.

اقترب منه، ابنه الكبير، جابر، وأخذه جانباً، وهمس له:

–المرحوم أخطأ... وثويني، فعل الأصول، دعه يأخذ جزاءه، من الحكومة دفعه أبوه وهو يزداد ضراوة:

–سأقتل أخاه. وأقتله. وأقتل أولاده، عندما يكبرون..

صاح جابر:

-هذه ليست (عوايدنا)

عاد أبوه يدفعه، وهو يهدر:

-هذه العوايد، ماتت الآن. كنا نمشي عليها، عندما كنت، في بطن أمك. اخرج من الموضوع، يا جابر، وإلا دفنتك إلى جانب أخيك، هذا.

3

أخذ الشيخ مجير، يتفحص الضيوف، والقهوة المرة، تدور عليهم. كانوا خليطاً جمع رئيس المخفر، والمختار، ورئيس الجمعية، وزوج ابنة القنطوري، وآخرين، لم يكن يعرفهم.

توقف المختار، عن التلوي. وقال، وهو ينظر إلى صحبه، الذين كانوا يمدون إليه، نظرات التشجيع:

-جئنا يا شيخ، نبلغك، عتب أخيك، القنطوري.

أكمل رئيس الجمعية:

-تؤوى. قاتل ابنه..

بهت الشيخ. واعتدل في جلسته، وهو يشعر بالغضب يفور، داخل رأسه ويكاد يقتلع عظام جمجمته. أومأ إلى القهوجي، الذي كان يهم، بعمل دورة جديدة لدلة القهوة.. أن يتوقف. صاح بالمختار:

-لو قالها أبوك.. في الزمن الماضي. كانت كلفته، أكثر من قتيل. لكن ماذا أقول لكم.. يا آكلي خبز المدينة، الآلي. ودجاج المصانع. تعرفون أني، أجير الدخيل وكان يفعل ذلك أبي وقبله جدي.

وخيم صمت ثقيل. قطعه زوج ابنة القنطوري، قائلاً:

-لقد أرسل عمي، إلى الأسواق، اليوم، ألف رأس من الغنم.. سيفت من المال، مالا يتصوره أحد.. وأنت تعلم، ماذا يفعل المال، هذه الأيام..

قام الشيخ، واقفاً، وقد أعماه الغضب. فقام الجميع. قال وهو يمسك بكتف أحد أولاده. وقد تمالك نفسه، قليلاً:

-أحمد الله. أنك في بيتي، وإلا كنت ألحقتك، بابن القنطوري..

وعندما شاهد الهياج، قد انتقلت عدواه، إلى جميع الحاضرين، رفع يديه وصاح:

-دعوا الضيوف، يخرجوا بسلام..

4

لم يأخذ الشيخ، مجير، الرسالة التي وجهها إليه، القنطوري على مأخذ الجد، إلا في اليوم التالي. عندما حطت عليهم عند الضحى، دورية من الشرطة. جاءت من قيادة المنطقة، دون مقدمات، قامت الدورية، باقتحام الدور، بحثاً عن السلاح غير المرخص وثار الجدل. بين الشيخ، ورئيس المخفر. فقد كان السلاح كله يحمل موافقة المسؤولين، في المنطقة، إلا أن رئيس المخفر، أنهى الجدل، عندما (ساق) دهام ابن الشيخ، الكبير، وأولاده، إلى المخفر، للتأكد، من مشروعية حملهم للسلاح.

في اليوم التالي جاءت الأخبار.. لقد تم سوق الموقوفين، إلى القاضي العسكري، في المنطقة. وإن أوراقهم، رحلت إلى النيابة، في العاصمة ولم يعد بالإمكان، البحث في إخلاء سبيلهم، قبل عدة شهور.

اكتشف الشيخ، مجير أن الدفاع، عن الدور، من جهة الشرق، قد سقط فقام بنقل، ثويني، إلى جانبه.. في المضافة. وأخرج جميع السلاح، المخبأ وأعاد توزيعه على الفتيان، هذه المرة. لتعويض النقص، في الرجال.

اكتشف، إنه بحاجة إلى المال لشراء سلاح جديد. ومسلتزمات المواجهة. فطلب من ابنه الثاني (هلال) أن يسوق، مع أولاده، في الليل، مئة رأس من الغنم، لبيعها في سوق المنطقة، عند الفجر.

لم يعد هلال، ولا صحبه، من سوق الغنم، في المساء، ولا في الأيام التالية. فأرسل الشيخ، من يسأل عنهم. وردت الأخبار.. إن الجمارك، صادرت الأغنام، للاشتباه بأنها مهربة، من خارج الحدود وإن هلال وأولاده جرى سوقهم، إلى العاصمة ليحاكموا أمام المحكمة الاقتصادية وهكذا، سقط الدفاع عن الدور من الجهة الشمالية.

أخذ الشيخ، مجير يكتشف، أبعاد اللعبة، التي كان القنطوري ينسجها خيطاً بعد خيط فبدأ يأخذ حذره، واحتياطاته فقام بتقوية دفاعاته حول الدور لكن دون أن يفرط بارسال أي واحد، من أفراد أسرته خارج القرية حتى الأغنام لم تعد ترسل، إلى المرعى وأخذ يجري علفها، في (الزريبة) الكبيرة، والحوش الواسعة أصبح على قناعة، تامة بأن أي واحد من أفراد أسرته يغادر القرية فلن يتمكن من العودة إليها، فقرر التوقف أيضاً عن ري المزروعات الشتوية، ورشها بالسماد رغم ضرورة ذلك وأخذ ينتظر، ما سوف تأتي به، الأيام.

لكن انتظار الشيخ، لم يطل، فقد داهمهم مخفر الخيالة، عند الضحى قال رئيس المخفر، دون مقدمات:

–لدينا شكوى يا شيخ.. بأن ولدك (عاكوب) وأحفادك، منه قد (رعوا) بأغنامهم، زرع القنطوري البارحة.

قال الشيخ. وهو يتبين ملامح المؤامرة، الجديدة:

-أنت، تعلم، يا أبا سمير. إن ولدي عاكوب و(عياله) لم يغادروا القرية، منذ إسبوع ولدينا شهود، على ذلك..

قال رئيس المخفر، وهو يقف منهياً الحديث:

-لقد نظمنا ضبطا، بالحادث. وقد شهد، على ولدك، وعياله.. سبعة عشر شاهداً سنأخذ عاكوب، وأولاده، إلى المحكمة ولا تعارضني.. أرجوك وإلا أخذتك معهم بجرم ممانعة، رجال الشرطة.

وهكذا، سقط خط الدفاع، الغربي، عن الدور وراح الشيخ، مجير ينتظر نهاية هذه اللعبة..

ولم يطل انتظار الشيخ، هذه المرة فقد عاد المخفر، في المساء وقال رئيس المخفر، باستحياء:

-هناك، تهمة يا شيخ بحق ابنك (حاجم) فقد زور بعض الأوراق المقدمة، إلى المصرف الزراعي، من أجل الحصول، على القرض الصيفي..

فسقط بذلك آخر خط دفاع، فتدخل ثويني، هذه المرة. وتقدم من الشيخ، بعد خروج رجال المخفر. وهم يسوقون أمامهم حاجم قال:

-يكفي يا شيخ، ما جرى لك، بسببي دعني أغادر، دارك، ولن يحدث لي، إلا ما قدر الله..

صاح به الشيخ:

-لا تكمل.. فأنا لا أفعل شيئاً، من أجلك، وأنت لا دخل لك، فيما حصل لي. أنا أفعل الأصول. ولن يمنعني من ذلك، لا أنت، ولا القنطوري.

وراح الشيخ، يعمل، دون كلل فجمع النسوة والأولاد ضمن الدار الداخلية خلف المضافة، مباشرة. ووزع المناوبة في الحراسة والدفاع بينه، وبين ثويني ولم يعد يكتف بالجلوس، في المضافة، أمام دلة القهوة، واضعاً يده على سلاحه. وإنما أخذ يجول في الحوش. وبين الدور الخالية وهو يلف رأسه، بالمحرمة والبندقية في يده يشد عليها. دون أن يحمل فروته على كتفيه حتى لا تعوقه والأهم إنه أخذ يشعر، بأنه عاد شاباً فكان ذلك ما يخفف عنه.

5

عندما صحا من رقاده ليتسلم نوبته، في الحراسة من ثويني اكتشف أنه وحيد في المضافة. فكر .. إن ثويني، ربما يراقب في الخارج مد يده إلى دلة القهوة كانت باردة وكانت النار في الكانون خامدة يبدو أنه نام، ساعات زيادة، عن حصته في النوم وارتعشت يده، وهو يكتشف أن ثويني، لم يكن إلى جانبه عند نومه وأنه غادر المكان، منذ ساعات قام واقفاً صاح على ثويني فلم يجبه أحد لبس الفروة ولف رأسه بالمحرمة وتناول البندقية لا يجوز، لثويني، أن يغادر المضافة. ولا أن يبتعد عن بابها الخارجي وقف في منتصف الحوش، خلال الظلام الدامس. صاح على ثويني، ثانية، فلم يجبه أحد. لم يفكر كثيراً صاح وهو يخبط على رأسه:

-لقد فعلها.. الملعون.

عاد إلى المضافة، وهو يتخبط، في مشيته، من القهر. وضع بعض الوقيد، في الكانون، أشعل النار، بيد مرتجفة كان يسمع خلال السكون، الذي يشبه الموت، طقطقة الأغصان الرفيعة.. وهي تأكلها النيران، التي كانت تبدد الظلام أمامه. دس، دلة القهوة، في الكانون، وأسند ظهره، إلى الحائط البارد، دون أن يحس برطوبته. تأوه وهو يردد:

-باطل.. باطل..

مد يده، المرتجفة، ثانية، إلى الكانون. سحب الدلة، الساخنة ملأ فنجانة الخاص، ووضعه على شفتيه. أحس بطعم القهوة، كريهاً، في فمه، قذف الفنجان المملوء، إلى عتبة المضافة ومن شدة قهره. وجد رأسه، يسقط على الوسادة السميكة، إلى جانبه وراح في سبات عميق.

لم يكتشف أهل الشيخ، ما جرى، إلا في ضحى اليوم التالي، عندما دخلت زوجته، عليه بالفطور، فوجدته نائماً، دون غطاء وكان شخيره عالياً على غير عادته القت عليه فروة، واللحاف ثم أسرعت إلى الكانون، وملآته بالوقيد وأشعلت النار وانتظرت حتى غطته، خيمة الدفء المنبعث من الكانون فقامت بإيقاظه بقي دقائق، لا يعي ما حوله. وعندما عاد يرتب الوقائع، في ذهنه المشوش، طلب من زوجته، أن تحمل الفطور، وتذهب به خارجاً ولا يدخل عليه أحد، حتى يطلب هو ذلك.

بقي على حاله، يوماً آخر، كان السهوم قد جمده، لكن عقله، كان يشتغل بقوة. في اليوم التالي دعى إليه أهله كان هادئاً كعادته طلب من أحد الفتيان أن يذهب إلى قرية (تل المال) ويحضر له، سيارة (بيك آب) مع سائقها، ويطلب من (العلاف) هليل الحضور، على الفور.

عندما حضر، هليل، كان قد وضع، ما تبقى لديهم، من سلاح، في صرة كبيرة وطلب منه.. أن يبيع له السلاح، بأسرع وقت. وعندما غادر هليل. دس الحذاء الضيق في قدميه المعروقتين. ولبس العباءة السميكة ورتب العقال، فوق المحرمة البيضاء. وفتح باب المضافة. صاح على محمود السائق، الذي كان يقف، إلى جانب سيارة، البيك آب الحمراء، الموحلة. دخل محمود إلى المضافة. أشار الشيخ إلى (دلال) القهوة. الكبير منها، والصغير وقال:

-احملها، جميعاً، في صندوق السيارة.. أريد أن أبيعها في المدينة. في الحوش وعندما تجمع حوله، أهله. وهو يهم بركوب السيارة صاح بالفتيان:

-عندما أعود أريد أن أرى هذه المضافة مهدومة، من أساسها. عندما ركب إلى جانب السائق، وأغلق باب السيارة، أطل من الشباك، وصاح بأهله:

-بما بقي لدي من مال، إضافة إلى ثمن (دلال) القهوة سوف أحضر لكم معي.. (تلفزيونا) ملوناً.. مع صحن كبير.

وانطلقت به السيارة، وهو يضحك، بصوت يشبه البكاء..

❑❑❑

اعترافات أمّي

قصة: د.جرجس حوراني

عندما جاءني صوت والدي، كنت متمدداً بالقرب من كومة الحطب التي تحاول أن تنشر الدفء والحلم، وكانت ضحكتها لا تزال تخترقني، وكلماتها لم تغادرني بعد: "عندما تكبر، سيغدو للحب أغنية جميلة" "عندما كنت أحلم، أتى صوت والدي أقوى من الريح التي تود أن تخلع نافذتنا الخشبية العتيقة.

–حضّر نفسك. ستأتي معي.

شيءٌ لم يتغير. كأني لم أسمع.

–هيّا بسرعة. المطر سوف يشتد بعد قليل.

انتفضت بحركة آلية، ورحت أرتدي ثيابي، بينما كانت أمي تشعل الفانوس، وتهمّ أن تشعل لوالدي سيجارته،

–دعيه يشعلها.

أجفلتها الدهشة. لكنها قدمت السيجارة لي.

شعرت بالرعب.

كيف سأتعامل مع هذه القطعة التي يحبها والدي.

–هيّا يا ولد ألا تعرف كيف تشعل سيجارة– (ضحك)، كيف ستشعل امرأة إذن!

أصابني في قلبي.

وضعتها في فمي الذي راح يرتجف... أشعلتُ عود الثقاب.

كانت يدي قد فقدت كل حواسها عندما اقتربت من السيجارة وثبت في جسدها الروح، انطلق الدخان، ضحك قلبي، وقدمتها لوالدي

–لست سهلاً على كل حال.

جاءت كلماته رطبة فأنعشتني.

أمي تعترف-1-

هذا الفانوس رفيق والدك، عاش لحظات حبنا، ورافقه في سهراته، عمره تماماً سبع عشرة سنةٍ، أي بعمر زواجنا.

كان ينظر إليه، ويقول لي:

-أنتِ وهو شبيهان.. إنكما تضيئان الطريق

وكان يأخذ يدي ويقبلها

-أحدٌ لن يأخذك مني... وأحد لن يأخذه مني، لأنني لا أستطيع أن أعيش بلا ضوء..

وكان يتحدث عن الطريق، ويحلم، ويعتلني.. ودائماً يهمس في أذني.

-لا بد أن نصل.. الطريق طويلة وعرة لكنها مضاءة على كل حال.

كنت ألتصق بجسد والدي، وكان يلفّ خصري بيده.. والمعطف العتيق يحضننا معاً.

شعرت بالدفء، والخوف.. والفرح. وسألت نفسي: لمَ الآن! لكنني كنت أستعجل الليل كي يختفي.. لأقول لها صباحاً: لقد غدوت رجلاً يا امرأة..! الأن سيغدو للحب أغنيته الرائعة.

كان المطر يشتد شيئاً فشيئاً، والريح لا تكفّ عن مهاجمتنا بعنف، والفانوس يتقدمنا حيناً، ويختبئ بيننا حيناً آخر.

-هل أنت خائف؟ سألني والدي والسيجارة لا زالت في فمه.

-قليلاً

ضحك.

-في المرة القادمة لن تخاف.

أمي تعترف -2-

العلاقة بين والدك، وهذه السيجارة قديمة.

كان يحبها قبلي، وبقي يحبها بعدي.

لقد حاربتها كثيراً، قلتُ له غاضبة: إنها تؤذي رئيتك

-لا تخافي.. ليست أشدّ قذارة من هذا التكوين.

-أرجوك... دعها

-أرجوك أنتِ.. أنسي هذا الموضوع.
ارتميت على صدره، وكانت الدموع توشك أن تهرب مني.

-لكنني لا أحتمل شيئاً في فمك إلاّ شفتيّ
ضحك وهو يشدني إليه بقوة.
غلبني والدك كعادته، وصرت أشعلها وأقدمها لها بناءً على طلبه
-كي تبقى رائحة شفتيك في فمي طوال الطريق.

***

لا زالت الحرب مستمرة بين المطر والريح، وأنا لا زلت أفكر بالنهار، وضحكتها العجيبة.
-والدي: ألا يقال إن المطر يسكت العاصفة؟
-ليس دائماً، أجابني، والسيجارة في فمه، ثم تابع:
-أودّ منك ألا تسأل ونحن هناك
-حاضر
-لا أريدك أن تشارك في الحديث
-حاضر
-ابق جالساً طوال السهرة في المكان نفسه.
-والدي.. لماذا تأخذني معك إذن؟
-كي تسمع.
لم افكر بشيء تلك اللحظة، كان يهمني فقط أن تعرف أنني غدوت رجلاً وصرت أرافق والدي في سهراته..
لكن صوته أخذني من شرودي:
--قاتلنا كثيراً حتى غدونا نسمع ما سوف تسمعه هذه الليلة، وكل ليلة.
أمي تعترف -3-
والدك رجل غريب، لكنني أحبه، هكذا ببساطة.
تمنيت كثيراً أن يكف عن السهر خارج البيت ويقضي ليلة معي.
قلتُ له: ابق معي.. ألا تملّ منهم؟

-إياك أن تظني أنني أحبهم أكثر منك، وأستمتع بالوقت معهم أكثر منك، أنتِ أجمل الأوقات وأحبها إلى قلبي.

-إذن لماذا كل يوم؟ سألته بعصبية:

تنهد، ولم يجب.

صدقني، كنت أخلق له ألف سبب لكنني في السنوات الأخيرة صرت أشعر بالملل لذلك تراني عصبية أكثر الأحيان.

على كل حال أحبّه.. فيه شيء غريب، دائماً يشدني ويسحرني وعند كل نظرة وعند كل ابتسامة أنسى كل الخطايا.

***

-والدي.. هل تحب أمي؟

ضحك، وربت على كتفي

-ألم أقل لك.. لا تسأل؟

-رائحة الحب جميلة في هذا الجو الماطر.

-أحبها، لكن على طريقتي

-وهل للحب طرق عديدة؟

-بعدد الرجال وعدد النساء.

صمت، ورحت أفكر بتلك المرأة وطريقة حبها،

ثم جاءني صوت والدي بارداً:

-لكن الحب الذي تعيشه الآن يختلف.. يختلف كثيراً.

وددت أن أسأله.. لكنني لم أستطع.

أمي تعترف -4-

عندما صرنا ثلاثة، شعرت أنه فرح كثيراً، وبعد ذلك رفض أن يكون لنا ولد آخر بالرغم من إصراري الشديد.

-أتمنى أن يكون له أخ يشاركه أسى الحياة وفرحها.

-لا داعي. صدقيني. ستكونين له أختاً، وسأكون له أخاً

والدك عنيد، وعندما يقرر لن يغير رأيه، لذلك ترى أن اندفاعي قد همد بالرغم من احتراقي،

الأولاد نعمة– هكذا كان جدك يقول– يملؤون البيت فرحاً، أما هو فمختلف جداً.

مرة أخرى أقول لك: إنني أحبه، ويقتلني الحنين إليه في كل لحظة. لكنه قاسٍ، وصعب.

***

–والدي.. كنت أتمنى أن يكون لي أخ.

–ليس باستطاعتي أن أقدم لك أخاً.. لا تقل ذلك لأمك.. إنني أتحدث معك حديث الرجال

صعق قلبي.

أحسست أنني أرتجف

–ما بك يا ولد؟

–رجل...

ضحك وقال: أنت أحلى الرجال.

دائماً كان يخاف عليَّ، ويشعرني أنني لا زلت صغيراً، لكنه الآن وبالرغم من شدة الريح والمطر يشدني دائماً ونمضي معاً إلى سهرة الرجال.

أسأل نفسي متى سنصل؟.

هذه هي المرة الأولى التي أسير فيها في هذه الضيعة في الظلام. إنها مخيفة.

عندما قلتُ لها ذات مرة تعالي نختبئ بعيداً عن عيون الناس وسط الظلام، ضحكت:

–أموت رعباً.

كنت وقتها مندهشاً: أي رعب هذا الذي يمنع لعبة الحب؟ لكنني الآن أعرف أن الليل هنا مرعب جداً.

يا إلهي! كيف استطاع هذا الرجل أن يقهر هذا الرعب؟.

أسير إلى جانبه ويتبدد خوفي شيئاً فشيئاً، ولا يبقى في قلبي إلا وجهها وضحكتها، ودهشتها.

–للرجولة مذاق لذيذ وممتع، أليس كذلك، والدي؟

ضحك، وعندما يضحك والدي تتناثر حبات المطر وتغدو أجمل.

أمي تعترف –5–

لا أعرفهم، ولا أذكر يوماً أنه حاول أن يحكي لي عنهم. وبالرغم من أنني أساله كثيراً.

–أين تسهر؟

–عند الشباب.

ويكتفي بذلك. كم تمنيتُ أن أعرف شيئاً عن هؤلاء الشباب، لكن دون جدوى.

والدك يعشق الصمت.

يحبّ بصمت. يكره بصمت. يغضب بصمت. ثم إنه يحترق بصمت.

لا زلت أذكر عندما ارتمى على صدري، شعرت بالدفء، وبالخوف. سمعت دقات قلبه تحمل حزن الدنيا.

–ماذا حدث؟

–أوغاد. لا يحبون الهدوء

–من هم؟

–لا شيء. انسي كل شيء.

وانتفض، لبس معطفه وخرج مع حزنه.

***

الآن لدي رغبة قاتلة بالوصول..

أودّ أن أعرف هؤلاء الشباب، أعرف أسماءهم، وجوههم، عاداتهم، كيف يقضون سهراتهم لا بدّ أنهم رائعون، وإلاّ كيف استطاعوا أن يحملوا والدي على المجيء إليهم كل يوم ووسط هذا الرعب القاتل؟ رائعون حقاً!

–والدي.. متى سنصل؟

–هل بللت؟ أم أن البرد يفتك بك يا رجل.

–أود أن أعرف هؤلاء الرجال.

ضحك والدي.. عندما تنتهي هذه السيجارة نكون قد وصلنا.

ورحت أراقب سيجارته.. تذوب شيئاً فشيئاً. ويذوب صبري شيئاً فشيئاً.

رسالة إلى حبيبتي 1

غاليتي.

عندما جاءني والدي، فكرت فيكِ

وعندما انطلقتُ إلى جانبه في تلك الرحلة المرعبة كان همي أن تعرفي أنني غدوت رجلاً..

أود أن تعامليني كالرجال، تعشقيني كالرجال.

صدقيني لم أكن أفكر في شيء إلاّ أنتِ..

رسالة إلى حبيبتي –2–

حبيبتي.-2-

لقد عرفت معنى الرعب.

لعل والدي أراد أن يعلمني هذه الحكاية، أزقة الضيعة في هذا الشتاء، تحمل في كل حجر حكاية خوف، لكنني دائماً كنت أفكر كيف سينجلي هذا الليل كي أحكي لكِ عن رحلتي ويهمني تلك اللحظة نظراتك، لابدّ أنها ستتغير، سوف تنظرين إليَّ كرجل يعرف الحب والرعب.

رسالة إلى حبيبتي – 3-

أيتها المرأة

عندما جاء صوت والدي يدعوني للمسير معه، فكرت فيك

وعندما مشينا في تلك الأزقة حلمت بك..

وشيئاً فشيئاً كانت صورتك تغيب عن ذاكرتي..

ولا يتراءى لي إلاَّ أولئك الرجال!

***

كنا نقطع آخر الأزقة. انحرفنا يساراً

عندما كان والدي يرمي السيجارة، لاح لي باب خشبي قديم وشممت رائحة الرجال.

ضحك والدي..

-لقد وصلنا.. إنه هناك.

انقبض قلبي..

-خلف كل باب عتيق رجال.. وحب، و...

أسرعتُ قبله...

طرقت على الباب..

لم نسمع الجواب.

لم يدعونا نسمع الجواب..

كانوا هناك يختبئون وينتظرون مجيئنا.

لحظة واحدة وغدونا مركزاً لدائرة على محيطها وقفوا مثل أعمدة الخشب.. في عيونهم النار وفي أيديهم الغضب.

جمدنا...

جاء صوت أحدهم سافراً، اعطني الفانوس، وارفعوا أيديكم.

نظر والدي إليهم.. ونظر إليَّ.. ثم وبكل ما يملك من قوة رمى الفانوس بعيداً..

كانوا قد أمسكوا بنا، عندما كنا نتخيل إلى أين سيصل هذا الفانوس.

❑❑❑

قشقر

قصة: فرحان المطر

ثلاثةُ أنهارٍ تخترقها، والأخضرُ ملءُ العينِ، والجسور حلقات الوصل في الحياة. وتلك الأضواء المتلألئة تعكس أنوارها صفحات الماء، وتلالٌ راسخاتٌ يُحطن بها من الجنوب، ومن الشمال، ومآذنٌ متناثراتٌ ها هنا، شامخاتٌ نحو السماء، ترفع الصوت، تلهج بالأذان، أن: (حيَّ على الفلاح...).

وأوابدٌ تحكي للقادم من الأيام، تاريخاً لأحداثٍ كانت هنا. وتاريخاً أوقف مجده لها، فكانت تلك بلادي.

هذه الجغرافية، وذاك التاريخ، هما ما أغنياني عن تعريفكم بمدينتي، ذلك أنني أثق بأنكم قد عرفتم أنها (قشقر)!!...

وقبل أن أسهب في الحديث، وتلك عادةٌ تأسرني، كلما كان الحديث يدور عن عشقي الأبدي – قشقر– أودُّ أن أوضح لكم شيئاً، يبدو لي أنه هامٌ بعض الشيء، وهو أنني لسببٍ ما، ما زلتُ أجهل بالتحديد، موقع مدينتي على الخارطة، وإن سألتموني عن أية خارطةٍ أتحدَّثُ؟.. فإنني أيضاً أكادُ لا أعرف، وهذا مبعثُ خجلي، وأسفي الدائم. إلاَّ أنني أعدكم، ومنذ اللحظة، بذل ما أستطيع من جهدٍ، كي أدلكم على هذا الموقع، الذي أتعبني شخصياً– البحث عنه طويلاً!.

لنتدارس أولاً بعض ما يتردد هنا من احتمالاتٍ، وأمورٍ فثمة احتمال يتداوله بعض الناس بهذا الخصوص، مفاده أن القارَّة التي تنتمي إليها مدينتي تُدعى (آسيا)، وهي معروفةٌ لديكم تماماً، على ما أظن، وأعتقدُ.

واحتمالٌ آخر يتداوله أهل مدينتي، يقول: إن شعب هذه المدينة، ينتمي إلى مجموعةٍ بشريةٍ، تسمَّى (شعوب العالم الثالث)، ولكن، وبصدقٍ أقول: إنني غير متأكدٍ من مسألة الثالث –هذه– بالضبط؟ أهي الثالثُ عشر؟ أم أكثر بقليلٍ، أم غير ذلك؟

فهذا ليس مهماً لديَّ الآن.

هذه لمحةٌ موجزةٌ عن مدينتي (قشقر)، فماذا عني أنا؟ أليس لائقاً أن أعرِّفكم ولو قليلاً بنفسي؟ ببساطةٍ، واختصارٍ: أُدعى (القشقري)، وأحملُ رقماً خاصاً بي، وهو طويلٌ، ولا داعي لذكرِهِ، خشية

إرهاق ذاكرتكم به، وهنا، وبالمناسبة، لا بُدَ لي من أن أوضح أن هذه النسبة (القشقري) هي نسبةٌ عامةٌ، ومشتركةٌ بين الناس جميعاً، وأن الذي يُميِّزُ الواحدَ منا، عن الآخرين، هو ما يحمله من أرقام، ولتلك الأرقام أيضاً قصتها، التي تعود إلى ما مرَّ من مآسٍ ونكباتٍ لحقت بـ (مدينتي)، لم تُبقِ للناس ما يفاخرون به، سوى التغنِّي بماضي الأيام، إذ انقلبت حالهم عكس رغباتهم حين (جرت الرياحُ بما لا تشتهي سُفنهم)، وآلوا إلى هذا المآلِ الذي به يرزخون.

ولمعرفةِ درجاتِ الناس، وطبقاتهم، ما عليكم سوى قراءة الأرقام، المميزة (للقشقريين)، فكلما صَغُرَ الرقم، دلَّ على علوِّ الشأنِ، وارتفاع المكانة، والعامَّةُ، أو (الدهماء) كما يقال لهم عادةً، هم أولئك الذين يجرجرونَ خلفهم تلك الأرقام الطويلة، كليلِ الأحزان الذي لا ينتهي، وكرقمي الذي أكاد أنساه كل يومٍ لطوله!.

ومن مفارقات مجتمعنا (القشقري)، أن الحظوظ به، تتناسب عكساً مع ما يحمل أصحابها من أرقامٍ. كذلك هي حال الأخلاق، وما شابه، وجرياً على المألوف لدينا، فإنني من أصحاب الحظوظ القليلة، بسبب ذاك الرقم الذي أحمله، ويثقل على كاهلي، منذ أن فُرض عليَّ حمله، حين خرجت إلى النور، بعد صرخة الولادة، لذا تراني لا أُبالي بما يعترض طريق حياتي اليومية من أمورٍ، ومستجداتٍ، لقناعتي المسبقة، والراسخة، بأنه لا مفارقات سارَّة، تحملها لي الأيام بين طياتها، وهذا الأمر هو قاسمٌ مشتركٌ، لدى غالبية الناس –أمثالي– في مدينتي الغالية (قشقرٍ)، رغم ما يحدث أحياناً بشكلٍ مغايرٍ، ولكنه لندرته، لا يمكن اعتباره خرقاً للعادة، أو القدرِ، أو ما شئتم له من تسميات، لدرجة اعتماده قانوناً جديداً في هذه الحياة الرتيبة.

ومن بين هذه المصادفات الغريبة، ما سأبوح لكم به، من أمر تلك الرسالة العجيبة، التي وصلتني من شخصٍ، نسيَ، أو تناسى كتابة اسمه على مُغلَّفِ الرسالة، لذا فقد اعتبرتها من مصدرٍ مجهولٍ، وزاد في استغرابي، كيفية وصول هذه الرسالة، خاصةً إذا علمتم أنني لا أملك عنواناً خاصاً بي، ولولا أنها كانت تحمل رقمي الخاص –على طوله– بدقةٍ، ووضوحٍ، لاعتبرتُ وصولها خطأً من أساسه، وأنني غير معنيٍّ بها، ولربما فكرتُ في إعادتها، أو تسليمها لمن يهمهم الأمر.

المهم في الرسالة هو ذلك المضمون الذي أدهشني، بل وأربكني، وجعلني منذ لحظة انتهائي من قراءتها في دوّامةٍ، وحيرةٍ من أمري، وقد أخذت بي المخاوف والظنون كل مأخذٍ، وبتُّ أفتقد القدرة على التصرُّف السليم، ولكي لا تضيعوا، مثلما ضعتُ، فإنني سأدعكم مع ما جاء في الرسالة، وجهاً لوجهٍ، وذلك من خلال عرضها حرفياً عليكم، ولكم بالتالي الحق في أن تحكموا، وتقيّموا، فإما أن تعذروا ردة فعلي، وإما أن تستنكروها، ولكم في ذلك مطلق الحرية جاء في الرسالة:

(الصديق القشقري العزيز، صاحب الرقم... أتمنى أن تصلك كلماتي هذه، وأنت تنعمُ بموفور الصحة والعافية وبعد:

لا تظن بدايةً، أنني أراسلك هكذا مصادفةً، ودون أيةِ معرفةٍ مسبقة، لأنك معروفٌ لدينا جيداً،

وذلك من خلال ما قيل عنك في جميع وسائل إعلامنا، المرئية، والمسموعة، والمقروءة.

فقد كنت ومنذ زمنٍ طويلٍ، وبعد أن لفت انتباهي، حضورك الطاغي في وسائلنا الإعلامية، أنوي الكتابة لك، ولكن حالت دون ذلك ظروف شخصية طارئة، أعتذرُ الآن بسببها، من هذا التأخير في الكتابة.

واسمح لي الآن بإبداء إعجابي الكبير بمواهبك العديدة، وخاصة قدراتك التحليلية، التي تتناول فيها شرح الحياة، والواقع عندكم في (قشقر) الحبيبة، والعزيزة على نفوسنا جميعاً.

حضرة الصديق (القشقري) الودود. "مرَّةً أخرى أكرر الاعتذار عن كتابة رقمي الطويل"... هناك بعض التساؤلات، والاستفسارات التي تُلِّحُ عليَّ، والتي أحبُ عرضها على (مقامكم الكريم) آملاً، أن تجد لديكم رحابة الصدر التي أتوقعها، وبالتالي الوقت الكافي (منكم) لأخذها على محمل الجد (دون الحاجة إلى إساءة الفهم)... وإنني لأتمنى أن تكون الإجابات عليها قد اكتملت، ومع وصول رسالتي اللاحقة لكم، والتي من خلالها، سأزودِّكم بالعنوان، والاسم الصريح، ومبررات تلك الأسئلة التي أراها مُلِحَّةً جداً.

ولتكن بدايةً حول حقيقة أصلكم الضارب جذورهُ في أعماق التاريخ، وهل صحيحٌ أن ثمَّة اختلاطاتٍ عرقيةٍ، قد تداخلت به؟ أم تراها مجرد شائعات؟

النقطة الثانية، تتعلَّق بالاسم (قشقر). ما هي أصول التسمية؟ وما هي اشتقاقاته اللغوية؟ وبعد ذلك، ما هي حقيقة تلك (الأرقام) لديكم؟ ولماذا تصرّون على إلصاقها بأبناء شعبكم؟. وهل هذا ينسجمُ مع روح العصر الذي نحن فيه؟ أم أنه شيءٌ يخصُ نظرتكم (الاستراتيجية) للحياة والكون؟

ومن الناحية الاجتماعية، يقالُ إن رواسبَ من الماضي لم تنتهِ، ولا تزال تلاحظُ بشكلٍ صارخٍ أحياناً، مثال ذلك، الأميّة، والعشائريّة، والحدُّ من حرية المرأة، إلى آخر ما هنالك من أقاويل، أرجو إيضاح الحقيقة.

وعلى صعيد الحياة السياسية، هناك تساؤلات عديدة، ولكن أكتفي بطرح واحدٍ منها وهو ما يشاعُ عن أن (القشقريين) عموماً، لا يهتمون كثيراً بالسياسة، ويعتبرونها من المخاطر التي على العاقل أن يتحاشى الخوض فيها. فإذا كان هذا هو واقع الحال عندكم، فما هو السرُّ الكامن وراء هذه النظرة الغريبة؟.

أيها الصديق (القشقري) الكريم، أعتذرُ مرةً أخرى عن طريقتي الاقتحامية هذه، في عرض تساؤلاتي العامة، وكلّي أملٌ ألاّ أكون قد تسببّتُ لك بشيءٍ من الإحراج، وأعود لتذكيرك بطلبي في بداية الرسالة، وهو أنني أنتظر إجاباتك الدقيقة، بعد الرسالة اللاحقة، التي سأكتبها لك... تحياتي لكم في (قشقر) الوادعة، الجميلة.

ودمتم. تلميذكم المخلص...

جمهورية (شمرانيا) 2019/12/13)

كان هذا هو النص الحرفي للرسالة. هل تعلمون ماذا فعلت بعد ذلك؟ وماذا تتوقعون مني أن أفعل؟ أو ماذا يمكن أن يفعل أحدكم، لو كان في موقعي؟... من جهتي، وقفتُ متسائلاً، حائراً: هل الرسالة فعلاً، قد وصلت عبر الوسائل البريدية المعروفة، ومن "شمرانيا" تحديداً؟.. أي أنها اجتازت الحدود؟... أم تراها لعبةٌ، اخترعها أحد المغرضين؟ ومن هو؟ وماذا يريد مني أصلاً؟ فإذا كان التساؤل الأول صحيحاً، أي أن الرسالة، جاءت من "شمرانيا" فمن هو مرسلها؟ ولماذا يُصرُّ على عدم التصريح باسمه؟ وما هي مقاصده الحقيقية؟ وما هي حقيقة الكلام الذي يُقالُ عني في وسائلهم الإعلامية؟.. لا بد أن خطأً ما، قد حصل، وهل يعقلُ أن يكون هناك شخصٌ آخر في (قشقر) كلها، يحمل رقماً شبيهاً، أو مكرّراً لرقمي؟ وهل الرسالة قد فُتحت، أو أطلع عليها آخرون وهي في طريقها إليّ؟... إذا كان هذا صحيحاً، (فإنهم) ينتظرون الآن ردِّي على الرسالة؟!..

أما إذا كان التساؤل الثاني هو الصحيح، فمعنى هذا أن هناك "مغرضاً" له مصلحةٌ ما في استفزازي بهذا الشكل، وانتظار تصيّدي، بطريقةٍ، أو بأخرى... وأيضاً من تراهُ يكون؟... وما هو السرُّ في ذلك؟

خاصةً وأن الكل يعلم أنني مسالمٌ، ودودٌ، كما قالت الرسالةُ نفسها؟... ماذا يحدث لو وصلتني فعلاً رسالة ثانية؟ تطلب الإجابات على الأسئلة المحدَّدة التي طُرحت وكأنها في (محضر تحقيق)؟!. بالله عليكم أليست مفارقة عجيبةٌ هذه الرسالة؟ وهل أنا محقٌ في مخاوفي؟ على أية حال، ومهما يكن من أمر، فقد كتبت الردَّ، وإليكم نص رسالتي المختصر: الصديق (المجهول) ابن (شمرانيا) المحترمة:

وصلتني رسالتك، وأثارت استغرابي حقاً، وأؤكد لك جازماً، أن ثمةَ خطأً ما، قد حدا بك للكتابة إلي... فأنا لستُ ممن يُقالُ عنه شيءٌ عندكم، لأنني شخصياً، لا أعرف شيئاً مما تقول، وبخصوص الأسئلة التي طرحتها أؤكد لك أنها مجردُ (تجميع لأقوال مغرضة) رغم ظاهرها الحيادي، فنحن والحمد لله، أبعد مما تتصوَّر عمّا تدّعي، وكل أمورنا بخير، وتتناسب تماماً مع روح العصر الذي نحن فيه، فلا عشائرية، ولا أميَّة، ولا من يحزنون... التوقيع: القشقري الصابر (رقم...) (قشقر) في 2019/12/20.

ماذا تقولون في الرد؟. أليس مفحماً وجميلاً كما ترون؟ تسألون إن كنت قد أرسلته؟ طبعاً لا... فقد احتفظت به لنفسي خشية مفاجأةٍ ما.

بعد ذلك تفاعل أمر تلك الرسالة في ذهني عدة أيام، إلى أن تلاشى، وعادت أيامي سيرتها الأولى، وانخرطت في تلك الرتابة المعتادة. لأعود أرقبُ الأنهار، وأمتِّعُ ناظريَّ بجمال الطبيعة، وسحرها، أتنقَّلُ بين الجسور، وتلك التلال، أُشنِّفُ أسماعي بصوت الأذان، وأصغي إلى التاريخ يروي أمجاده، وهذه نغمة "القشقريين" المفضَّلةِ على الدوام. كم كان بودّي أن تحلّوا ضيوفاً علينا.

فنحن أهل الكرم، ونحن من قال الشاعر فينا: (يا ضيفنا لو زرتنا، لوجدتنا، نحن الضيوف،

وأنت رب المنزل). أخيراً هل تمكَّنتُ من تعريفكم بمدينتي الغالية؟ أتمنّى ذلك، وأهلاً بكم في (قشقر).

❑❑❑

قراءات...

في ذاكرة الموت

قِصّة: نجلا أحمد علي

1 . اعتذار:

مبعثرة أقدم نفسي، مذريةً في اتجاهات الزمان، منقلبة الأعالي والأسافل، مقوّضة السقوف والأركان! أنا ذاكرةُ الدم والدمار أنثر وقائع شعثاء مما قرئ وسمع وعوين عن بعد أو قرب. فاقبلوني على علاّتي وشعثي، واقرؤوني منثورات هذيان.

2 . حب:

أوّل عهدي بالهوى، آنَ نهد صدري، وبرعم ثغري، وانصقل ردفاي، واستقامت قناتي، ذهبتُ . يحثّني غرور الصبا . مذهب الغاوين، في التنكيل بعشّاقي. عديدون سقطوا صرعى مجوني.

أخيراً، جاء صابر. اعترضَ زهوي بقسوة، فانقلب عليّ السحر، وكذا اللعبة، من حيث لم أحترز أو أتحصّن.

3 . بيانات:

. بيان رقم /1/:

إلى من يهمه الأمر:

إنّ حكومة أم الدول. سيدة الشعوب ومالها، والأرض وما عليها، تناشدكم باسم الحرية التي يسمق نصبها التذكاري نبراس أخوة تلوح للشعوب على امتداد المحيط أن: ألقوا أسلحتكم، وتخفّفوا من دروعكم وهواجسكم وأوهامكم. ولتطمئن النفوس ولتهدأ الخواطر. باسم السلام، وللسلام سالموا وهادنوا وساوموا، وبرعاية عُظمى الأمم وكفالتها، وكفالة القوات عديدة الأعراق، تنسحبونَ من المعركة

وتُخلون الديار... لا غانمينَ ولا خاسرين، لا كارّين ولا مكروراً عليكم، وإننا لساهرون على أمن أموالكم وأعراضكم ونسائكم وبنوكم ودياركم من بعدكم.

هذا ميثاقنا وإنّا له حافظون.

. بيان رقم /2/ :

سيداتي وسادتي::

مصدرٌ أمنيٌّ موثوق أدلى بالبيان التالي لمحطّتنا.:

"على مدار أربعة عشر يوماً تتواصل مراسيم إجلاء عناصر المقاومة المسلحة عن البلاد بإيعاز من بعض أطراف النزاع، هذا وتشرف لجان مراقبة دولية على إجراءات تسليم الأسلحة قبيل مغادرة الميناء إلى جهاتٍ غير معلنة".

. بيان رقم /3/:

إلى المناضلين حيثما وجدوا:

"أمّا عن الأموال فقد نُهبت، والأعراض استُبيحت، والديّار خربت، والنساء اغتُصبت، وذُبح الولدان كالشيّاه.... وشاهت وجوهٌ، وتقطعت أوصال وبُقرت بطون واندثرت معالمُ ومُثّلَ بالجثث أيّما تمثيل".

□ «أفلا تعقلون»

بيروت 1982/9/18.

4 . حمّى:

بعنفوان وتحفّظ جذبني من ذراعي، وتحت جنح الظلام صعدنا غرفته على السطح. قصف برجله الباب وقذفني إلى الداخل. لم أسبر غور فظاظته ولا فهمت مرماها ومأتاها. وراق لي التوهم (وقد كانت حربي مع صابر خاسرةً حتى اللحظة)، أنَّ شبقاً فتاكاً، وتشهّياً وحشياً استبد به فذاب الجليد وآن أن نُطفئ جذوّتينا. تسمرَّ يحدقُ بي من نقطة تحت المصباح. كأنه يقرأني أول مرة أبجدية عصيت على التهجئة.

من زاويتي قرب النافذة، وقفتُ أختلس النظر إليه كتلة ارتعاشات واضطرامات وظمأ تصدّعت منه الروح. ظلَّ يحدّق، وخرائط لانفعالات متضاربة متقلبة تعيد تشكيل وجهه. وظللتُ أنتظرُ بقلبٍ متقافزٍ ويقين جازم من تأثير فستاني الفاضح عليه. وفي ظني أن اللحظة لامست حد الانفجار.

في دقائق تالية مالبث أن خاب رجائي، وسقطت ألويتي، وبان أن كرة أخرى سجلت لصابر عليّ فيما كان يتجهُ متوتراً ساهماً إلى كرسيِّه وينهبط عليه لا مترامياً عليَّ ولا كلفاً بي ولا ملهوفاً إلي. وضربت علي الذلة والمسكنة، فلم أع ماهية الحمّى التي انتابته إذ لا شبه لها بحمّى الحب.

ليست أول مرة أراه فيها يرتجف ويحمّر ويسخن، بل قد يهدأ لحظة ساهياً متفكّراً ثم تجحظ عيناه، ويزمّ شفتيه، ويكوّر قبضتيه أو إحداهما. وقد يلكم بهما خيالاً أو سراباً يعرض له وحده، أو يهبّ واقفاً دون مبرّر، وإذ أعيده إلى نفسه في جلسة أنس أو (نحس) تجمعنا، يعتذرُ باقتضاب متعلّلاً (بمشاغل) تزحم رأسه.

. مشاغل وأنا معك..

يتمتم كالمذنب: . أرجو المعذرة..

أتوجه صوب المكتبة الجدارية. أبحث عن القراطيس عن علبة دوائه فلا أجدها، أدنو من طاولته، ينتبه إلى شيء ما فيقوم من سريره مجنوناً يحزم أوراقاً متناثرةً ويحشرها في الدرج.

كعادتي، أتجاهلُ رعونتهُ وابحثُ في أماكنَ أخرى، وإذ أصلُ إلى ركنٍ عُلّقت فوقه صورةٌ كبيرةٌ احتجبت بستارٍ أزرقَ يعاودهُ الجنونُ صارخاً:

. لا تقتربي...

5 . أرقام:

ما أشد شبههم . ملتصقين بالمذياع . بالدبابيس الممغنطة يأخذ بتلابيبها الحديد. خشخشَ الصوتَ طويلاً، غامَ وانبلج، تاه واهتدى، اشتبك بغيره ثم انسلَّ متفرّداً بصفائه.

ماكانوا سمعوا من التعليق:

"... إن إسفارَ اجتياحٍ لا مبرر له وحصار غير مشروع عن أذّيةٍ أبرياءَ دُفن منهم ألفان وخمسمائة وخطف ألف وخمسمائة، وفقد بالتّواري والهرب حوالي الألف.. علاوةً على عدد يصعب حصره من المحشورينَ تحت الأنقاض... لهو الإرهابُ بعينه"...

شارة موسيقية حزينة

صلوات لراحة النفوس المطمئنة الراجعة إلى ربها.

دخلوا حرم الجامعة أنصاف مجانين. كان معهم، جاس بشروده القاتم النواحي قبل أن يلتقط قفاها المتلئ وظهرها الضيق.

في إصبعها قلم "الروج"، وعلى الحائط مهرجانُ سطورٍ حمر.

انزلقوا بأنظارهم مع يدها حتى كفّت عن التزويق. استدارت عابسة، فمها سيفٌ حازم، وصدرها زلزال.

سجّلت وقتها مادرّسوها وحفّظوها:

(تحظّرُ الهجمات العشوائية التي لا تميز بين المدنيين والعسكريين، والأهداف المدنية والأهداف

العسكرية).

اتفاقية جنيف الرابعة.
1949

6 . قداس العظمة:

الزمان: سبتُ السبوت
18/أيلول/ 1982

ياسادةُ يا كرام:

لنشربْ نخب مجدنا، مجد الوعد الصدوق... نخب أجدادنا الكبار وأحفادنا الجبابرة، ولتترع الكوؤس وتتقارع حتى الثمالة والانطفاء. سيقوم الرب ويقيس الأرض، ويعجل عبدة الأوثان تحت يدينا ويسلم جميع ممتلكاتهم إلينا".

اشربوا نخبَ "روش هاشاناه" العظيم.

في صحّتكم يا سادة...

7 . انتظار:

أحرجني تأخره حتى لم أصبر على انتظار.

صار مألوفاً . مؤخراً . ألاّ يحترم صابر ميعاداً بيننا، وأن يبيت خارجاً، وبدا غبياً بحيث لم يعد يجيد تلفيق أعذاره. إذا حضر يصعد السلم كلص، غالباً مايكون بهيئة مزرية وبجعبته جرائد وملفّات.يدفع الباب محاذراً صريره. حين يجدني غافية على الأريكة، غافلة عن لحظته الحرجة، يدبُّ على أصابع قدميه ويتناوم على السرير. صباحاً، يدعي أن النعاس كان أخذني قبيل عودته. تحدث المشكلة حين أغفو على الكرسي بانتظاره فتدفعه شهامته وشفقته التي لا أعرفها في أحوال أخرى إلى إيقاظي لأستلقي على السرير، فأعلنها حرباً ونتجادل.

أو أتخابث فأدّعي الإعياء أو الصمم فلا يجد بدأًمن حملي بين ذراعيه وإرقادي هناك.

اضطرّتني العيون الفضولية لمبارحة مكاني قدّام العمارة. فررتُ إلى السطح مرشوقةً بالنظرات المستهجنة لصاحبة الدار. لعلَّ المرأة تظنني ساقطة، لكنها تخصّ صابر بمحبة خالصة.

تمشيتُ أنتظر أمام الغرفة، لا أروم استرجاع تفاصيل لقائي بصابر، باختصار: صادفته في حفل تعارف جامعي. قدّموه لنا على أنه من النازحين، تمليتُ قامته الفارعة النخيلة وثقبي عينيه الحالمتين وجفنيه المتهدّلين وشعره الأشعث فرثيتُ له، ولم أخمّن يوماً أني سأشفق على نفسي منه أو على كلينا. مفارقةٌ أخرى حيرّتني، فلطالما زاوج قلبي بين النقمة الشديدة على صابر والحب

الجارف له.

ذقت معه الذل، ذل ارتياد الأزقة الصفراء والنواحي المشبوهة حيث يقطن وأنا سليلة أعيان البلد وأرستقراطييّها..

ذل كظم غيظي من بلادته وغطرسته وتحفّظه حيال أنوثتي ومشاعري المتأجّجتين. وحيالَ عشرات الخلوات التي جمعتنا في غرفة على السطح دون أن يكون الشيطان ثالثنا ولو مرة....

ذل كتمان فضولي الغيور من تلك الصورة المعلقة على جدار غرفته وما تضمر من سر ملفّع بستار أزرق سميك.ذل مافي الذل من حديث شاب مغمور لشابةٍ متأنقة مترفّعة عن أسعار الكتب الجامعية ونتائج الامتحانات وإضرابات الأساتذة واعتصام الزملاء واعتمادات المنح الخارجية وانقلابات وأحوال متدهورة في البلد ونعرات سياسية وتحزّبات وفحش أسعار وانخفاض العملة المحلية وارتفاع العملة المستوردة..

وكل هذا محصلته ذل في ذل.

8 ـ تحقيقات:

نحن ـ شهود الواقعة ـ الموقّع على وقائعها بالدم المخضاب لألوف من يمّموا غرب المدينة، وأعطوا الأمان وعمروا المكان ثم طوّقتهم يد المكيدة وعاث بهم بلاء مستطير...

نقسم أغلظ الأيمان: لا نقول إلا الحقَ، لا نحرف الكلم عن مواضعهِ، ولا الحقائق عن حقيقتها، ولا النوايا عن سلامتها ولا الضمائر عن نصاعتها.

والله... على مانقول شهيد.

ـ شهادة أولى:

نصبّوني علماً على مشارف الحيّ. رحتُ أتثّنى جذلاً: أستذكرُ حكايا عن أيام القبيلة وأمجاد الكرام يستدل عليهم من راياتهم ونيرانهم. في قلبي أرزة بحجم الكف، تحفُّ بها الألوان. كم سرّني الدور المسند إليَّ: الاحتفاءُ والترحيبُ بالذاهبين والآيبين. لم أفكر بضريبة أن أكون أوّل من يرى مالا تحمد رؤياه.

دخلوا بالمئات، عصائب جند مدججة بالحراب والبنادق والمدى. طوّقوا الأبنية، كمنوا على الأسطحة، خلف الأسوار، في المداخل والملاجئ والشرفات الخفيضة وعتبات النوافذ، وبطّاريات الجيب تنير لهم، والقنابل المضيئة تزيدهم إبصاراً.

كانوا يبصرون ولا يتبصّرون وهم يركلون ويطعنون، يرفسون ويشقّون الأبدانَ والأرحام لا تأخذهم رأفةٌ بأي كان. ورأيت دبابات تحوم حول المعركة دون أن تتزجَّ بها، ولمحتُ فارّين في إثرهم مسلّحين وناساً بالعشرات تقيد إلى الحيطان وتباد بالرشاشات. وأصابتني رصاصة في ساقي فانكسرت ووقعت

على الأرض يعوم قماشي وأرزتي في دماء الموتى...

علمٌ على مدخل الحي الجنوبي.

. شهادة ثانية:

في لمّة الفجر نفروا إليّ بالمئات. اجتاحوني رهطاً من هاجوج وماجوج... ألف سدٌ من حديد لا يردعهم. أمارةٌ بالسوء سحناتهم، نزاعةٌ للثأر حرابهم ومُداهم. توازعوا أمرهم بينهم. لازمني منهم الرؤساء والقادة وأقلع المرؤوسون غرباً على متون الدبابات والشاحنات.

ثلاثة أيام بلياليها رهنوني تحت إمرتهم. لبعضهم ملامح مألوفة، ولبعض هيئات ناشزة وألسنة عجماء... قليلاً، وبدأت أعي تحولي من مؤسسة مدنيّة إلى نقطة تجمّع عسكرية تستقبل أسرى مدنيين عُزل يؤتى بهم على دفعات ثم يقصون إلى نواح مجهولة في أوضاع مذلة وأعراض للعنف الجسدي. ورأيت عدسات تصور بالخفاء ووفوداً تروح وتجيء، وسمعت ذبذبات اتصالات لاسلكية مكثفة بلغات عدة، وأصداء انفجارات تعمّ غرب المدينة وتنور سماءها كما لو أن الوقت نهار.

المدّرج رقم /2/ في مطار بيروت الدولي.

. شهادة ثالثة:

مائتا مترٍ تفصلني عن حمحمة الثارات، واعتلائي هضبةً مطلّة أكسباني امتيازَ أبراج المراقبة. انقلب ذلك وبالاً وحسرة.. صعد الأغراب والكائدون سطحي وشرفاتي. صوّبوا مناظيرهم جنوباً يتفرّجون ويضحكون، يتناوبون على الفرجة الماتعة، يهلّلون لبصيص القنابل يوقد ثم يتفلّت في الفضاء سحائب ضياءٍ تنيرُ ميادين الجريمة المشطوفة بالسيول الحمر.

ياهوه... ياهوه...

يتصارخون، يودّون لو تتاح لهم كؤوس راحٍ دانية يتقارعونها، يعبّونها مسبّحين الأمجاد الوليدة والتليدة.

أغرابٌ... أغرابٌ بشاراتهم، ونياشينهم، بنظاراتهم ومناظيرهم، بسجائرهم وعطورهم وعُقداتٍ أعناقهم وألوان وجوههم الكحولية وشرائط أعصابهم النافرة...

أغرابٌ... بل غربانٌ ياسيدي.

بناية في بئر الشيخ حسن

9 . اختفاء:

يجدرُ التسليمُ بحقيقة اختفاء صابر، فأيام خمسة نفقت على غيابه، هجرتُ إبانها ضاحيتنا الفخمة واعتصمتُ في غرفته.

كنتُ تعرّيتُ من لباقتي فخلعتُ الباب ومكثتُ أعللُ النفسَ برجوعه. قلبت قراطيسه، استعرضت مجلداته، قرأتُ أشعارهُ لتزايلني الوحشة، قرأتُ بوعي حيناً وغالباً بشرود مبهم. كنتُ أتوجّس نحساً

مترّبصاً، فنادراً مايطول مبيت صابر خارج مسكنه وإن فعل، فبعلم صاحبة الدار، وتلك لا تنفك تؤكد أن لا أهل لصابر أو أقارب في بلدنا. وكان المصاب المشترك قد فك عقدة لسان المرأة (وعقدة ظنونها) ففتحت لي قلبها.

سألت عنه في الجامعة، في المقهى، والرابطة الثقافية. طفت أرجاء البلد أتقصى أخباره. الكل ينفي معرفةً، حتى أن فرداً حميماً من شلته أنكر معرفته به وعجل فاختفى من أمامي مضطرباً..

للأزقة الحقيرة، وارتياد الشوارع سيراً على الأقدام فضلٌ في ترويضي وتطويع نفسي على احتمال المشاقّ. بأم عيني، عاينتُ البؤس والشقاء وأحوال البلد المنقلبة التي طالما حدّثني عنها صابر دون أن أعبأ.. قلقةٌ، ومطاليبُ هادرةٌ وحساسيات أهليّة تسود أمكنة عدّة.

أطوف الشوارع نهاراً وأعود آناء الليل منهدّة الحيل. أرتمي في حضن المرأة وأجهش باكية. وترتمي المرأة عليّ وتنتحب انتحاب الثكالى.

الساحة عارية أمامي. والصورة التي يعبدها صابر وربما . يعبد صاحبتها . تتشبث بالحائط عزلاء خائفة. لا أحد يمنعني عن هتك سرّها. من تُراها صاحبة الصورة؟ أيحبها بجموح؟ أيرتمي الساعة في أحضانها راغباً عني؟

تغريني الخواطر المريضة بكشف الصورة. وحدهُ الوفاء لصابر يردعني عن حماقتي فلا تكاد تمد يدي صوب الستار حتى ترتد عن خيانتها في منتصف الطريق.

تحقيقات . تتمّة:

. شهادة رابعة:

من رحم الليل البهيم أخرجونا من ديارنا، بقمصاننا الداخلية، بنصف عرينا، لم يمنح أحدٌ . ولا حتى النساء . إذناً باسترداد الحشمة. عميان القلوب روّعوا الكبار قبل الصغار، انهالوا علينا ضرباً دامياً بالعصي والبلطات والحديد وأثاث البيت، بكعوب الأحذية العسكرية، ومقابض المسدسات. لم يعدموا وسيلة تنكيل، ولا كفت أفواههم عن ازدرائنا بالبصق والشتم والتوعد بالويل والحساب.

قضى كهولٌ كثيرون مثخنين بجراحهم، ونفق الأطفال سريعاً، وتبعثر الرضع في أقمطتهم البيض المثقبة كالدجاج المجدور.

أكثر ما ثور الأعصاب جزع النساء على الأبناء، يا سبحان الله، ما أهول النساء حين تتلوع، وما أسرع ما تجيء الطلقات مسكناً فعالاً للوعتهن الحارقة، فيسقطن محشرجات راعشات مقهورات.

دقائق، وكان الكل في الساحة منبطحاً. أصابتني رصاصة في يدي. كابرت على ألمي. جرحي ينزف وأنا أتماوت.. إلى يساري تحشرج أمي وتكتم أختي آخر زفراتها.

تجوّلوا بين الموتى للإجهاز على من بقي فيه رمق، كانوا يصرخون طالبين وفرةً من الإنارة. ثم صاحوا بمكبرات الصوت: (من لم يمت ينهض كي نعالجه).

ضرعت إلى أمي وأختي هامساً ألا تصدقا. لكن المسكينتين همتا بالنهوض مع آخرين فمزقهم الرصاص شر ممزق.

يعلم الله كيف اجتزت مغطس الموت زحفاً وتواريت خلف كثيب رملٍ.. لما ابتعد السفلة هرعت مفزوعاً أهرول بين الأبنية حتى صرت خارج الحي.

ناج بأعجوبة.

. شهادة خامسة.

منذ أن رصفت ونضد إسفلتي ودحل بالمداحل، وحفّت بي الديار عن يسار ويمين مسايرةً أو مشاكسةً قانونَ ضابطة البناء، والشكوى تعلو والتقزز من روائح كريهة تزكم الأنوف. وحملت مسؤولية ذلك لقنوات الصرف المنشأة كيفما كان، وللحفريّات المحدثة لمشاريع مؤجلة دائماً. واليوم أعلنها للكل، للبلدية، لمجلس العاصمة، لهيئاتها السياحية ومؤسساتها الترفيهية القرفانة المتأففة: أن لا تبعة للمجارير وشبكات الإرواء الملوث والصرف الرديء بعدما جوفوني وأفرغوا أحشائي بالبلدوزرات والجرافات زارعين في رحمي مقابر جماعية أودعوها الجماجم وكتل اللحم الشائهة والعظام المهروسة والجلود المقشورة والفروات المكشوطة عن الأدمغة. وواروا فظاعتهم بالتراب والحصى . والدماء بعد طرية. وأهالوا الإسفلت من فوق.. عبّدوني ودحلوني ولأموا جراحي السطحية لكنّ ما بداخلي، ما بحشاشتي لا برء له. سيما وقد فاحت روائح الفطائس المتفسخة رغم الردم والإسفلت والدهس والهرس.

ما أكثر ماردّتني الفاجعة لقصيد الشاعر الغابر:

(ليسَ مُجدٍ في ملّتي واعتقادي نَوْحُ باكٍ ولا تَرنُّم شادي)

وللحقيقة النبيهة النّابهة التي أتحفها بها: (خَفْفِ الوطءَ ما أظنُ أديمَ الأرضِ إلاّ من هذهِ الأجسادِ).

فمنذ متى . ياسامعين الصوت . وطرقات المدن العصرية تنعجن وتجبل من أخلاطِ بشر.

شوارع الحيّ.

. شهادة سادسة:

إنّنا، شلة الفئران والجرذان والصراصير والقطط، نعلن أن لا حرج علينا في السرحان على هوانا خلال الدور الخربة، والباحات المهجورة، والجثث المشطوحة على الطرقات والأرصفة. لقد لزمنا الصمت وقبعنا في جحورنا وأوكارنا إبان الرعود والقصوف التي نكبت الحي، وآن لنا التجوال دون تحسبٍ لنقمة حذاءٍ طائر أو ضربة مكنسة ثقيلة أو لحفنة سم تنثر كميناً لنا.

وقد اعتزمنا اغتنام فرصتنا النادرة في فضِّ أكياس القمامة وصناديق المؤونة ومستودعات الحبوب واقتسام غنائمها. سيما وقد سلكنا مسلك العقلاء في حظر الاقتراب من القتلى، حتى إذا

ارتطمنا . عفواً . بذراعٍ ممدودة أو رأسٍ مقطورة نكصنا مبتعدين صيانةً لحرمة الموت وأصحابه.

قوارض عابرة..

10 . موت:

بقصدٍ أم بغير قصد، بدأت تفدنا أنباءُ كاذبة عن مكان صابر، يسوقها الرفقاء والغرباء، ما إن يلقى بالشائعة حتى يغلي حنيني ويجن حماسي فأجوب النواحي، أقتفي عنواناً وهمياً يعطى إلي، أو حقيقياً لكنه لا يعبق بريح صابر... خار جسدي وأنهك لم تهن نفسي، حتى جاءت ليلة خلع فيها بابي واقتلعتني من فراشي عصابة من العسكر.

كابدت أفانين الخوف والترويع وأنا أجيب بصدقٍ عما أعرف. أفصّلُ التصاريحَ على مقاسِ الأسئلة.

. ماذا تعرفين عن صابر الرّفاعي؟

. ما مدى علاقتك به، ومعرفتك بنشاطه السياسي؟

. أين تخفيان منشوراتكما؟ لحساب من تعملان؟

ويعيدون اللازمة إياها: أين صابر؟ أين صابر؟...

والجواب وحيد: . لا أعرف.

أخيراً، قام قائدهم وصفعني. خط الدم مسيله من فمي إلى ذقني، حام الرجل حولي. شهر بندقيةً ورفع بالسبطانة ذقني: . أمهلك ساعةً، بعدها أهشم وجهك هذا، وأجزُّ عنقك كنعجةٍ.. أنت مدانة بالتستر على إرهابي، مخرّب. وبإخفاء ملّفات سريةً مضلّلة.

مكثتُ ساعاتٍ يقتاتني الحزن على صابر وعلى نفسي قبل أن ينجح لقبُ عائلتي في التشفّع لي وفك أسري.

حذّروني أن تحركاتي موضع ريبة. وما مضت أيامٌ حتى قصفني الخبر قصفاً إلى مشفى من الدرجة الثانية...

. صابرُ يحتضرُ. عجّلي، إنه لا ينفك يفحُّ باسمك.

اجتزتُ الممرات مرعوبة. دخلتُ الجناح معصوفة القلب. هناك تمدد باستكانةٍ وذلٍّ تحفُّ به الوسائد الملوثة والأغطية المرقّشة بالدم.

صعقتني اللفائفُ والعصائبُ حول صدره وذراعه ورأسه. رأيته مصفراً، يهذي كعادته في آخر أيامه. لاحظتُ ضموره واستطالة ذقنه المهملة وخطوطاً من الشيب المفاجئ خلف أذنيه. سهوت عن قراءة الإشفاق في العيون الراثية التي تحيط بنا، وعن تتبع آثار الطعون الغائرة في جسمه حتى الأنصال.

أطبقتُ عليه بذراعي وجذعي وبكيت بمرارة وضوضاء. انساب دفئي إليه، تغلغل فيه، فتقاوى على ضعفه ناهضاً جذعه هامساً باسمي، ثم طفق يبكي بنعومة.

عرف وقتها معنى أن تكون المرأة حبيبةً ورفيقةً وأماً، وقيمةَ أن تصبح صدور النساء مبكى الرجال.

ثم ثقل بدنه بين ذراعي. وتراخّى ذراعه ومال برأسه، أفلته، فانطرح على الوسائد مسبل

العينين، مزبد الشفتين، مزرق السحنة.

دوّت صفارات إنذاري فجّرت صرخاتي الوحشية في كل اتجاه قنابل قهرٍ وتفجّع كاوٍ؛ مات صابر.. مات صابر.

أخمدوني بالحقن المهدئة والأقراص المنوّمة. ومضت أسابيع قبل أن أقف على قدمي طيفاً آدمياً.

كنتُ أعلنتُ الحداد على صابر وعلى نفسي وعلى العالم وأنا أقصد ذلك الزقاق البائس على هامش المدنية والحياة.

بادرتني المرأة بردائها الأسود معانقةً. أخبرتني بكآبة صارمة أنها تنظف الغرفة صباحاً. تعاود ترتيبها وتهويتها كما لو أن صابراً مازال يعمرها.

أخذت المفتاح وصعدت. ألقيت نظرة على الأشياء: السرير، النافذة، اللمبة، الطاولة، والأدراج والكراسي، الأريكة، المكتبة، الجدران.. ثم...، تسمّرت عينايَ عليها: على الصورة اللغز.

شيء يصعب تحديده أشعرني أن صابراً في ترابه قد تسامح مع فضولي بشأن اللوحة، لا شك أننا توحدنا على فراش الموت. وصارت أشياؤه أشيائي، وذكرياته ملكي. أنا المؤتمنة عليها بالدرجة الأولى، ثم.. ، تلك المرأة المسكينة.

انبعثت فيَّ الرغبة جارفة، فخطوت والرهبة تأسرني. مددتُ يدين راعشتين.

أخيراً سيسفرُ عن وجهه الملاك. ستتجلي المرأة القاهرة التي قاسمتني صابراً في حياته، وانهزمت في موته.

أزلت الستار السميك. كان ثمة ورقة مستطيلة تحجب الصورة قرأت عليها نظماً شعرياً بخط اليد:

أَلَمْ يَأنِ للسّفْرِ الذينَ تحمّلوا — إلى وطنٍ قبلَ المماتِ رجوعُ

تَبيّنْ، فكم دارٍ تَفرّقَ شملُها — وشملٍ شتيتٍ عادَ وَهْوَ جميعُ

كذاكَ الليالي صرفُهُنّ كما ترى — لكلِ أُناسٍ جدبةٌ وربيعُ

مأخوذةً بدهشتي رفعتُ الورقة، وكنت أعتقدتها نسيباً وتشبيباً بالمرأة...

فبانت اللوحة:

فغرت فمي، وجحظت بعيني أمعن الرؤية لا في امرأة جميلة، بل في خرائب سكنٍ، وأطلال ديارٍ ورجالٍ وأنامٍ كالحصى المنثورة في الطرقات، وأكوام الزبالة في التكدس... تعوم في برك الدماء.

قوالب رصاص فارغة.. ثيابٌ ممزقة... جلودٌ ممزقة، شرايينُ منبوشةٌ وأحشاءُ مندلقة وعيون يحدّقُ بعضها في سراب.

إلى يمين اللوحة شاحنةٌ تلتفُّ وتدور لتعاودَ هرسَ الجثث المضطجعة ماطاب لها ذلك.

في ذيل اللوحة تعليق يتيم

قرأت وبدني كله يرتعد ويرقص:

التوقيع:

صبرا وشاتيلا.

❑❑❑

زقاق العوانس..

وحكاية البنت الجميلة

قصة: نزار عبد الستار

يتنفس سواد الليل حداداً على الدفء الخشن. الصوف تحت أرقهن يمتص بلل الكلمات من الزقاق المسدود ببابها، وعلى عتبات الأبواب يجلسن صباحاً مع انتظارهن البارد. الرجال الذين يمدحون عرقهم ساروا خلف التوابيت التي خرجت من بيتها. توابيت أهلها ومهود بيوتهم بلا بكاء منذ أن طرقت رغبته بابها، وشهدت العتبات طلبه المنتظر.

يلج أنين النوابض في سهاد كوابيسهن، والعصا المعروقة تفض مشهد طرقه للباب طرقة إثر طرقة. تفتح البنت الباب لرجل لم يرَ حسنها. الشراشف تحتهن تشرب صدأ الأسِّرة، ورياح الزقاق تتحشرج في الميازيب اليابسة. يسمعونه والصوت لهن يطلب أن يتكلم مع رجل الرجال يخرجون إلى رزقهم وفيهم ينتصب النوم في ملكوت من رؤى. يرفض الصدقة ويطلب البنت من أبيها، وهن على العتبات الزرق يبحثن بأنفاسهن عن وهج التنانير، وخضرة النعناع النابت في رنين الهاون. ضربة إثر ضربة. يقولون: يطرد أبوها المتسول، لكن الرجال الذين يعودون برزقهم لا يحبون رؤية المهود الثابتة، ولا رائحة الغزنايج المحلاة بالملافع الموشومة بالماضي.

وفي ليلهن المبصر يرجع الطارق ليقف ببابها ويصيح:

(يا بنت لا تخافين من الفقيغ المعلول، خافي من الليل لا يطول).

ثم تهب عليهم روائح الشواهد من صحاري فجيعتهم. يشمونها قبل أن يهطل مطر باب لكش.

غيمة خضراء تسقط قطرات التأجيل على بيوت الذين سيعيشون في الشتاء القادم. ينهمر المطر الأول. أمشاطهن الخشبية تحصد مع المعوذات وبيض النمل شيب نسيانهن للذين دفنتهم الأفراح كي يغلقن ثقوب الجدران بالشعر إرضاءً لغيمة المقابر، ويتمتعن وهن على المنائر الوبرية المدببة بالأهلة:

(يا مطر يا أسود غوح، ما عدنا نعطي غوح)

الرجال الذين يخرجون من بيتها يحملون تابوت الأب على أكتاف مطهرة باغتسال عتيق، وهن

ينصتن تحت الشمس لليل يخطئ في حساب أنفاس لا تجهدها المهود المغطاة بالسكون المغبر، ولا تستفزها المراود الراكدة في المكاحل، ولا تستهلكها الكلبدانات المختنقة بالورد الفاسد،

ولكنها تلازم الرجال صبيحة حزن آخر في خروجهم من بيتها وهم يحملون تابوت الأم بعد مطر شحيح.

ثم تطلق القناطر صدى صراخ صباهم ثأراً لحرمة صمتها.

عصاه المعروقة تنقر السكون بطرقات تنهد السائل. تزفره الريح في اخشيم بيتها. ضياء ملقح بقطرة دم. يحرقن عيدان المغمغ، ولكنه يهبط على الحوش الثري بالفغش الداكن. ينتصب (شعّاف الاقع) تحت شجرة العرموط بقامته الرفيعة الخضراء، فتفوح في الزقاق رائحة ثقيلة تتسلق السواقي المسلوقة بمياههم الحارة. يضج في خوفهن نقيق هائج. يدلف إلى حجرتها المقببة. تخضر الظلمة فيبرق سرير النحاس المحفور بزغاريد شبعت موتاً، وعند رأسها يقف (شعّاف الأقع) بثآليله اللزجة. البنت الجميلة التي رفض أبوها تزويجها للمتسول نائمة على سريرها ويده الخضراء تلع في تفاريجها الدبقة الخصلات الكستنائية الطويلة العبقة بـ(الشرابت، والعلوجة، وحصان السلطان). إبهامها يدفع الخرز إلى نقرة بالقرب من سياج الشجرة. يخرج أبوها من حجرته بزبون معطر بروائح خبز العصر. يمسك بمعصمها والشمس خلف مدخنة حمام. يأخذها إلى ليل الإيوان. يدفعها لتدخل في حلقة سوداء من خالات وعمات بأسماء مشوهة وعيون تجحظُ بقلق لها أفواه الحصالات. يجلسن حول منقل من جمر عليه سيخ ينشب احمراره في ظلام الايوان. يمسكنها من شعرها ثم يرفعن السيخ ليثقبن أذنها.

أصابع (شعَّاف الاقع) تقتلع خصلات شعرها من منابتها البضة. خصلة إثر خصلة لتغرسها في قشرة رأسه الصمغية. يخضر رأسها شيئاً فشيئاً إلى أن تفقد البنت الجميلة شعرها الطويل. يدور الشعّاف الفرح حول سريرها راقصاً، ذائباً في لونه المتلاشي في العتمة.

الزقاق المسدود ببابها يخرج من لباس غبش صاخب والرجال الذين يصدقون نسوانهم يطرقون السكون فيرتد الرنين إلى ترقبهم دون اختراق أو إجابة. البيوت المتصلة بالسراديب تتقاسم غيبة بلا شماتة، ولكن الرجال لا يريدون تعليق مكبرات الصوت إلا بعد الخروج بتابوتها، فيجلسون على عتبات الأبواب ينتظرن شهادة الليل، ومن يعلن بالصراخ عن حزن يتيم.

عصاه المعروقة تخطو في الظلام بأنين غاصب. تزفره الريح في اخشيم بيتها. ضياء تفضه وخزة. هن يحرقن أوراق عين البزون تحت الأسرة، لكنه يخرج من شباك الرهرة وسط الحوش. يقف (مبعوج العين) تحت شجرة العرموط. قامته القزمية مسمنة بشحم يتعرق كبريتاً رصاصياً. عينه اليمنى الضيقة كتلة دم يسيل منها القيح، واليسرى واسعة تومض زرقتها في الظلام. يدخل (مبعوج العين) على البنت النائمة التي رفض أبوها تزويجها للمتسول. هي في وسط الدرج المنحدر إلى النهر، وبيدها بقجة حمراء. رجل أعور يدفعها فتسقط ببطء. تحاول بيديها وقدميها التشبث بالدرجات الطينية المتحركة في صعود ونزول فتمنعها ليونتها. ينتفخ ثوبها وجلدها. ترتفع فوق الشواريق المخصصة للرجال لتهبط في حوض العين المسور بستائر سود. نساء الزقاق يخرجن رؤوسهن الرصاصية من الماء. تنظر من ثقب في أسفل الستار بحجم إصبع رجل. أبوها الذي رفض تزويجها في وسط النهر

يخالف الأمواج، ورجال الزقاق على اليابسة يصنعون التوابيت من كالبتوس الضفة المقابلة. أبوها يستنجد بهم. يصرخ. مطارقهم صماء، وهي لا تستطيع الحركة. يرفع (مبعوج العين) جفنيها ليثقب باصبعيه البياض النائم. ينقطع القيح من عينه اليمنى، وتزول كتلة الدم.

ديوك خرس، وصباح بارد لا يجيب. الرجال يفتشون الأزقة المفتوحة بحثاً عن أصوات تسمعها المخادع. والنساء اللواتي ينشرن على حبال تلصصهن أكياس وسائدهن تحت الغيوم، ينظرن من الأسطح إلى الشبابيك والأبواب، والمطبخ الهادئ ليتذكرن حكايات عجيبة عن فساتين الأعراس البيض، وعن رحلات الزفاف الموثقة، ويفكرن بالرجال المظلومين الذين لا يستطيعون الآن إسعاف خشونتهم بنعومة أبلتْها الذاكرة.

عصاه المعروقة تستنطق الوسن، فتبصم السبات بوقع هائج. تنفثه الريح في اخشيم بيتها. ضياء يهدر بقطرة مطر. مسامات زجاج غرف النوم تستنشق الريح التي ولدته فتجهض الستائر زنابقها، وأوراق خريفها، ومربعاتها وأقلامها العريضة. تسيل الألوان لتتجمع حول أرجل الأسرة. يترك (ما ينخشع) عباءته السوداء تسقط تحت شجرة العرموط كاشفاً عن لحم غير مجلّد. يحرقن أشواك الكعُّوب تحت الأسرة، لكنه يدلف إلى حجرة البنت التي تركض ببطء مؤلم في زقاق كبسته جدران عالية مفتوحة على السماء بمثلثات كبيرة.

يضيق الزقاق شيئاً فشيئاً ويكاد في نهايته لا يسمح بمرور جسدها، وبصعوبة تنفذ إلى ساحة كبيرة محاطة بجدران المثلثات نفسها لكن السماء خلفها برتقالية منقطة بنجوم خضر. تشاهد في المنتصف حلقة من البنات ظهورهن إلى الخارج. على رأس كل بنت صاج أسود. تقترب. تبتلعها الحلقة البناتية لتواجه نفسها في الوسط وهي تجلس على حوض حمّام من الحلان، وفي حضنها طفل بقماط من نايلون أحمر يجاهد في أن يرضع منها. جلدها وجلد الرضيع عجين أسمر. الرضيع يتخبط في حجرها وهي تحاول التمسك بثديها كي لا ينتزعه الفك اليابس. يصرخ الرضيع بقوة فتسقط جدران الزقاق. يحرر يديه من النايلون وينتزع ثديها. تحاول أن تسترده لكن كرة العجين لا تطاوع راحة يدها المكورة فتسيل من بين أصابعها. يخطف الرضيع قطعة عجين من ساعدها. يكورها على شكل ثدي والبنت تقاوم بشدة. ينتزع من بطنها قطعة أخرى، ومن فخذها وكتفها، وحنكها، والبنت التي رفض أبوها تزويجها للمتسول تحاول منعه إلا أن أطرافها تفقد شكلها مع كل قطعة يقتطعها منها فتنقص رويداً رويداً إلا أن تتحول إلى أثداء من عجين. تضع كل بنت صاحبها على الأرض وتلتقط ثديها لتخبزه. من قدميها يسحب (ما ينخشع) جلد نضارتها فتنحسر شفافيتها عن غضون مشققة، متعفنة بالهرم، ثم يلبس بشرتها الوردية ويلتحم بالفراغ.

تصمت القناطر، فيرجع ليقف ببابها ويصيح:

(يا بنت ما خفتي من الليل لا يطول، وخفتي من الفقيغ المعلول)

المدافئ تغش زفير الصباح فينصتن في ثمالة العتمة لشخير الديوك وسعال الرجال، وثرثرة الأباريق النحاسية وهي تهبط من بيوت الأدب مدفوعة بالانفعالات المحبوسة لعدم جدوى الرزق، والأسرة

المزدوجة، فيفكرن بقدور الظهر، وأحاديث العتبات ريثما يتخثر بياض الرجال في ليل قادم.

أمُّ السراب

قصة: عارف حديفه

كانت محطة الباصات في العاصمة تغصُّ بالمسافرين. وكان واضحاً من اختلاف أزيائهم، وكثرة أمتعتهم أنهم من الريف. لم يكن يفترس وجوههم قلق الانتظار فقط، بل الضيق بالجو الفاسد الخانق داخل السور العالي أيضاً. ومع أنهم كانوا متفرقين جماعات، فقد كانت عيونهم تشخص إلى مكان واحد هو مدخل المحطة (حيث الحركة الدائبة الضاجة). أما حيطان السور التي كانت مثل سبورة عبث بها الصبية في غيبة معلمهم، فلم تكن تلفت لهم أي انتباه...

وتمضيةً للوقت الذي كان يزحف على أعصابهم، كانوا يتشاغلون عما يعانون، ولا يتركون مواقعهم إلا من أجل قضاء الحاجات. وهذا كان أحرج الأشياء لانسداد دورات المياه، وانكشاف أركان المحطة. وما كان يزيد من معاناتهم إلحاح الباعة الصغار الذين كانوا يعرضون مأكولات ومشروبات رخيصة ورديئة، ولا يكفُّون عن إلحاحهم إلا بعد سماع كلمة قاسية، أو تلقي لطمة مفاجئة...

وعلى الرغم من ذلك، فإن شرطة المحطة، ومسؤوليها، لم يبدر منهم ما يدلُّ على اكتراثهم بالمعاناة الصامتة الطويلة الماثلة أمام أعينهم، بل إن حركاتهم المرئية، وأصواتهم المسموعة، كانت تبدو للمسافرين غير مرتبطة بالأمر أي ارتباط (بما كانت توحي بذلك...)، وهذا ما كان يثير سخطاً مكتوماً عندهم تَشِي به حركاتهم المتوترة، وألفاظهم البذيئة التي كانوا يتهامسون بها.

وبالطبع لم يندر أن يتشجَّع أحدهم، ويعبّر عن ذلك السخط، ولكن من غير أن يدفع الأمور إلى ما لا تُحمد عقباه. فأي احتجاج عنيف كان من شأنه أن يجعل المسؤولين لا يستعجلون الباصات التي تأخرت من غير علَّة ظاهرة...

كان يتفق أن يتوقف باص عند مدخل المحطة، فتدبُّ الحركة في الجموع المتفرقة، والأمتعة المتناثرة، ولكن سرعان ما كان يتضح أن الباص قاصد جهة أخرى، ويعود الجميع إلى سكونهم وصمتهم وانتظارهم...

وقبل أذان العصر، شوهدت حركة غير عادية عند المدخل، وشوهد بعد ذلك باص ضخم مكتوب على لوحته بالخط العريض "أمُّ السراب". استغرب المسافرون ذلك الاسم، وظنوا أن ذلك الباص ليس من الباصات التي كانوا ينتظرونها.

ولكن فجأة ترجَّل معاون السائق في رشاقة، وراح ينادي:

-عجّلوا..! تعالوا اطلعوا..! عجّلوا..!

فتململت جماعات المسافرين، واقتربوا مستفهمين عن جهة الباص. فقال المعاون، بعد أن اعتلى مدخل الباص كالخطيب:

-الباصات مشغولة كلها اليوم... وهذا الباص غيّرنا خطه حتى ننقلكم... ولكن، يا إخوان..! الأجرة مضاعفة... اتفاق في الحقل ولا قتال على البيدر...

التفت بعد ذلك إلى الداخل، ثم مالبث أن أعلن:

-وحتى لا تقولوا: خدعناكم... نحن لا نقدر أن نوصلكم إلى قراكم. سنوصلكم إلى مكان يمكن من عنده أن تذهبوا إلى حيث تريدون مشياً على الأقدام، أو في سيارات عابرة...

أعرب معظم المسافرين عن استيائهم، وتساءل بعضهم عن سبب هذا التعسف. ثم تقدم آخرون إلى السائق عارضين عليه رشوة، غير أنه أعاد ما قاله المعاون بالحرف.

وبعد فترة من المداولات والمجادلات، والإقدام والإحجام، اندفع المسافرون إلى مدخل الباص متزاحمين متدافعين، وتعالى صياح النسوة، وبكاء الأطفال. كان كل واحد يبذل قصارى جهده لاحتلال مقعد مريح... واستغرقت معركة احتلال المقاعد مدة كانت شدتها أقسى من شدّة الانتظار. ولما انتهت، واستوى على المقاعد من فاز، ووقف الخاسرون فيما بينها، أو انحشروا في الزوايا، أخذ الجميع يصلحون الفوضى التي أصابت هيئاتهم، ويضعون في أحضانهم، أو إلى جانبهم، ما معهم من أطفال وأمتعة.

ولم يلبثوا أن أخذوا يتساءلون عن "أم السراب". كانت الأسئلة تتطاير من أفواههم، وتنفجر في الهواء مثل فقاعات الصابون. تبيَّن لهم أن أحداً لم يسمع بذلك الاسم من قبل، فتفشَّت في الوجوه دهشة، ثم ساد وجوم، غير أن شيخاً غريب الهيئة محشوراً في المؤخرة قطعه قائلاً:

-هذا مكان كانت القوافل تعبره قديماً... وكانت تخشى الضياع فيه، وتخشى مواجهة قطاع الطرق... ولا أعرف لماذا شقُّوا إليه طريقاً جديداً، وجعلوه مفارق..!

كان صوته يبدو بعيداً وعميقاً... لم يبالوا به، بل اعتبره بعضهم نوعاً من التخريف. فلقد أسلموا أمرهم للسائق متمثلين حِكَماً قديمة من مثل: من عمود إلى عمود يفرجها الرب المعبود، والعدم ولا الندم، وما أشبه ذلك...

وحين تحرك الباص، تعالى من المآذن الكثيرة أذان العصر. فالتفت الجميع إلى جهات مختلفة، وتمتموا تمتمات خافتة، ثم راحوا يتسلَّون بالمناظر التي بدت لهم جديدة على الطريق، وإن كان يزعجهم بين الحين والآخر توّقف الباص، أو تباطؤه، أو إسراعه، أو صخب الراديو الذي كان السائق يديره على هواه، وهو يتفحص الوجوه..

أخذ بعضهم يتناول ما حمله من مأكول ومشروب، بينما راح بعضهم الآخر يتأمل في اندهاش مقدمة الباص التي كانت مثل معبد وثني بما عُلِّق وألصق عليها من خرق ملوَّنة، وقلائد وخرز، وصور أولياء وزعماء، ورُقى وتمائم... وانهمك آخرون في أحاديث مسموعة عن طول الانتظار في المحطات، وعن الحوادث الطريفة والفاجعة التي شاهدوها، أو وقعت لهم. وفي أثناء ذلك سُمع مرة أخرى صوت الشيخ الذي أخفته الزحمة وهو يقول:

–قضينا عمرنا بالمحطات..!

التفت إلى مأتى الصوت بعض الشباب الواقفين وكأنهم سمعوا نبوءة... كانت علاقات المعاناة المبكرة واضحة عليهم على الرغم من فتوتهم الظاهرة. تبادلوا النظرات.. ولم يقولوا شيئاً...

وسار الباص في طريق معروفة، ومع ذلك أحسَّ المسافرون أنهم يرجعون القهقرى... إلا أن إحساسهم ذاك سرعان ما تغيَّر.

ولما استقرَّ الباص في مسيره، تفحَّص السائق وجوه مسافريه في مرآة عريضة، ثم أشار إلى معاونه إشارة جعلته ينهض عن مقعد مجاور، وينادي:

–الأجرة، يا إخوان...!

ابتدأ بالجالسين في المقدمة. ووجد من المسافرين من يساومه، أو يحتج على مضاعفة الأجرة على الرغم من الإعلان عن ذلك قبل الانطلاق من المحطة.

ولكن المسافرين دفعوا أخيراً ما طُلب منهم مُطيِّبين خاطر بعضهم بعضاً، مذعنين كالعادة للفرعنة التي خبروها طويلاً...

بعد جمع الأجرة ساد صمت داخل الباص. نام بعضهم على أكتاف جيرانهم، وأغفى الأطفال في أحضان أمهاتهم أو آبائهم، والباص ينهب بهم الأرض في طريق يخترق بادية قاحلة ماحلة يطوِّقها أفق أربد أصمّ...

وبينما المسافرون ساهون لاهون، إذ توقف الباص فجأة، وأعلن المعاون انتهاء الرحلة... نظر بعضهم إلى بعض، ثم نظروا جميعاً إلى الخارج للتعرف إلى المكان الذي وصلوا إليه، وعلى وجوههم استفهام يخفي شيئاً من الاستنكار.

قال المعاون بعد إشارة من السائق:

–هذي أم السراب... يمكنكم أن تسيروا على الأقدام، أو تنتظروا سيارات عابرة... فهذي المفارق تؤدي إلى جميع الجهات...

كتم المسافرون غيظهم، فهم قد وافقوا على العرض، وإن زعم بعضهم أنهم أرغموا عليه.. لذلك نزلوا جميعاً، وأنزلوا أطفالهم وأمتعتهم، ثم تناثروا في أنحاء ذلك المكان الشبيه بالمتاهة. ولم يلفت أنظارهم هناك إلا الزوابع الصغيرة، وهي تجمِّع وتفرِّق بذور الأشواق المهدَّبة من غير توقف...

عاد قلق الانتظار يفترس وجوههم، وقد أضيف إليه شعور بالضياع والانقطاع. فالمصادفة وحدها هي الآن التي قد تنقذهم من قضاء الليل في العراء...

افترش بعضهم الأرض، وراح بعضهم يتمشّى، والتهى آخرون بالعناية بالأطفال. وكل جماعة منهم كانت تنظر إلى الجهة التي تتوقع منها الإنقاذ...

وبعد حين تنبّه الجميع إلى أن الشيخ وجماعة الشباب قد تركوا أمتعتهم ملقاة على الأرض، وأداروا ظهورهم للشمس الغاربة، وراحوا يغذّون السير وراء ظلالهم المتطاولة في طريق طويل...

❑❑❑

العمل الشريف

قصة: غسان حمدان

سأعمل راقصاً في ملهى ليلي، وإذا طلبتني النساء على مائدتهن سوف ألبي دعوتهن هكذا واجهت أمي التي كانت جالسة وراء مائدة الطعام تنظف الأرز للغداء، وقد جمدت دهشتها على وجهها النحيل، وجحظت عيناها السوداوان من وراء عدستي نظارتها السميكة، بعد يأسي من العثور على وظيفة، بعد بحث طال أكثر من عامين رغم شهادتي العليا وخبرتي في مجال الكيمياء. ازدردت ريقها واستغفرت بصوت واطئ، وشرعت في عملها مرة أخرى دون أن تعيرني انتباهاً، كأنها لم تسمع ما قلت، أو تصورته مزحة أو تعليقاً ساخراً على وضع السوق وصعوبة البحث عن وظائف شاغرة. لكنني أكملت متجاهلاً عدم اهتمامها وأنا آخذ نفساً من السيكارة:

–لا تتصوريني أمزح كما قلت لك سأعمل راقصاً في الكازينو أمام النساء وسأقبل بلا أي تردد هداياهن السخيفة.. آه، لماذا لم أفكر بذلك من قبل؟!

رفعت رأسها مرة أخرى وفمها مفتوح وحدّقت بي، في عيني، في وجهي الذي نبتت فيه شعيرات لحيتي منذ أيام نتيجة تخصيصي وقتي كله في الدوران والبحث عن وظيفة، ولو كانت حقيرة، مما لم يدع لي فرصة كافية لأعتني بنفسي لكنها لم تقل شيئاً وعادت إلى تنظيف الأرز ولمّا سألتها عن سر صمتها، صرخت في وجهي غاضبة:

–ألا تخجل من نفسك؟ ما هذا الهراء الذي تقوله؟ عمرك صار سبعة وعشرين عاماً وما شاء الله خريج جامعة، تحدثني بهذه الترهات! إذا سمعك أحد ماذا يقول؟ ها، ماذا يقول؟!

–لماذا تصرخين هكذا؟ أقلت شيئاً يغضبك إلى هذا الحد؟!

–ما شاء الله! تريد أن تصبح راقصاً وتسألني لماذا أغضب؟! تريد أن تلوث سمعتنا بجنونك هذا وتسألني لماذا أصرخ!؟

فأجبتها بثقة نفس، وكنت توقعت موقفها منذ أمس عندما أتتني هذه الفكرة:

–ماذا تريدين أن أفعل، ها عامان مضيا ولم أجد عملاً. الدوائر، المعامل والمحلات التجارية رفضتني ولم يكتفوا بهذا، بل أبلغوني أن هناك كثيرين من أمثالي في قائمة الانتظار. وهذا يعني.. أصلاً اتركي هذا الموضوع وأنت تعلمين به.. أنا تركت موضوع شهادتي العليا ونسيت أنني قد دخلت الجامعة يوماً. بدأت من الصفر، حتى ماسحو الأحذية وحمالو المرفأ، لم يدعوني أعمل

لأنهم لا يريدون أحداً يأخذ لقمتهم وأنت تعلمين بهذا.

فسألت ساخرة وهي تشير بعينيها إلى صورة تخرجي من الجامعة، على الجدار:

–لماذا إذاً دخلت الجامعة أصلاً؟ لماذا لم تعمل عند خالك المرحوم عندما احتاجك بعدما أكملت الثانوية؟

–أنا من أراد مواصلة دراستي؟! أنسيت والدي الذي رفض أن أدخل السوق والتجارة باعتبارهما فاسدين؟ أنسيت أنه أصر على مواصلة دراستي حتى أكون سيداً لنفسي؟

فنشجت وهي تهز رأسها:

–يا خبر أسود.. ابني سيعمل راقصاً بعدما عرفنا بالشرف والكرامة..

لم أجبها، أهملتها وأشحت بوجهي عنها أعبث بدخان سيكارتي. لكنها لم تسكت:

–ما مت حتى أرى هذا الوضع.. يا رب، خذني رحماك يا ربي!

فزعقت:

–دعك من هذه الكلمات الميتة! حتى الشحادين لا يقبلونني بينهم، تريدين إلى من ألجأ؟.. تريدين أعمل قاتلاً أسرق الناس؟ أتصور أن القتلة أيضاً لن يدعوني أعمل!

لكنها ازدادت نشيجاً وبقيت في عالمها تنوح وقد نسيت تنظيف الأرز.

–أماه، نحن في مطلع الألفية الثالثة. أتفهمين ماذا يعني هذا؟! لقد ماتت الخرافات والاعتقادات الشعبية.

–عشت حتى أسمع هذا الكلام! أين أبوك حتى يسمع كلامك؟!

فتذكرت المرحوم الذي توفي قبل عامين في حادثة سقوط من مبنى وهو يعمل حداداً.. لقد طلب منّي أن أكمل دراستي العليا وأحصل على أعلى الشهادات حتى لا أصبح مثله عاملاً بسيطاً مهدداً بحوادث العمل الشاق والبطالة معاً.

–لقد رأف الله بأبيك عندما أخذه! لو كان حياً وسمع منك هذا الكلام لمات جنوناً! ماذا أقول لها؟ هي تعلم أن كل فرص العمل قد ولت منذ التصميم الأخير الذي اتخذته الحكومة وصادق عليه مجلس الشعب: انفتاح الأسواق الداخلية للمنتجات الأجنبية والعضوية في منظمة التجارة العالمية.

–أماه، اسمعيني أنا أعرف بماذا تفكرين، ولكن اقبلي أن الرقص ليس عملاً رذيلاً أولاً، وثانياً: السمعة بين الناس أصبحت من المنقرضات، لم يعد أي شخص يهتم بها.

–ولكن..

لم أعطها مجالاً لتتكلم وأضفت قائلاً:

–وكلام الناس ونصائحهم وافتراؤهم.

لكنها قطعت كلامي عناداً:

–أنا لا أحتمل كلامهم.

خمدت لهيب غضبي قبل أن يحرقني وإياها وقلت بهدوء:

–دعيهم يقولون فأنا لست مرشحاً في الانتخابات كلام الناس لا يصبح لي ولك خبزاً. فكري جيداً التعويضات التي دفعوها لنا بعد وفاة المرحوم قد نفدت ويجب أن نبحث عن رزق والرزق الموجود هو هذا.

فنظرت إليّ صامتة، مكسورة، ودمعة كبيرة قد انزلقت على خدها الذي حفر به الزمان تجاعيد عميقة. فحزنت عليها ولكنني صمدت أمام دموعها يجب أن لا أفوّت هذه الفرصة الذهبية فقالت ساخطة:

–ولكنك لا تعرف الرقص.. أتجيد الرقص أصلاً؟!

لقد فكرت بهذا الموضوع، حقاً، إنني لم أكن أجيد الرقص كما نقول ولكن قليلاً من التمارين سيحل هذه العقدة"!

سوّت خمارها الأسود وضمت شعرها الأشيب وهي ترمقني بنظرات ساخرة. مسحت دموعها ولأنها لم تسمع شيئاً مني اعتبرت صمتي تأييداً لها، فشرعت في عملها مرة أخرى أحسست أن الفرح قد زحف إلى بؤبؤي عينيها.. لا، لن أدع هذه الفرصة تذهب مني".

–سأرقص رقصة لا تحتاج في نظري إلى تعقيدات كثيرة، وهي رقصة "ستريبتيز"!

–وماذا هذه الرقصة السهلة في نظرك؟

قالتها ساخرة ولكنها لم ترفع رأسها عن صينية الأرز

–رقصة التعري.. يعني مع أنغام الموسيقى يخلع الراقص قطعة قطعة من ملابسه وهكذا إلى أن..

فضربت كفاً بكف وهتفت:

–ماذا؟.. لن يكفيك الرقص أمام الناس وتتعرى أيضاً؟!.. لا حول ولا قوة إلاّ باللّه!

لم أجبها، أصلاً لماذا أناقشها في هذا الموضوع؟! هذه المسألة تخصني أنا لا هي ولا أحتاج لاستشارة أحد هذا هو العمل الوحيد المتبقي لي وهو عمل شريف.. سأحلق ذقني بعد الغداء وأستحم وألبس أفضل ملابسي، وقبل الغروب أذهب إلى الملاهي الليلية وأقابل.. ولأنني رشيق ولمسة من الجمال قد حطت على وجهي فحتماً سيقبلونني وكذلك اقتراحي في تخصيص هذه الرقصة للرجال!

***

فتحت الباب بمفتاحي بعد منتصف الليل بقليل وجسمي كله يؤلمني يا أولاد الهرمة، لماذا عاملتوني هكذا؟! فوجئت بأمي التي كانت جالسة على السلم المؤدي إلى الطابق العلوي تنتظرني نهضت من مكانها وهي تنظر إليّ بحزن تزحزحت من مكانها وأفسحت لي الطريق صعدت إلى غرفتي ونظراتها الحزينة تلاحقني. لقد رأت آثار الكدمات على وجهي وتمزق ياقة قميصي الجديد جلست على السرير وحملقت في اللوحة المنصوبة أمام مكتبتي الكبيرة التي طالما افتخرت بها إنها لوحة جميلة بلا شك، وقد اشتريتها قبل خمسة أعوام من فنان بائس مدمن على الكحول، بثمن

بخس، لكنها رائعة وألوانها زاهية. تصوّر فتاة جميلة بملابس من العصر الفيكتوري في عربة مكشوفة تبتسم وأشجار الصنوبر خلفها تعطي اللوحة منظراً أخاذاً دخلت الغرفة واقتربت مني وبعد فترة صمت سمعتها تقول:

–عشاؤك حاضر يا ابني، لقد وضعته على المدفأة أجلبه هنا؟

لم أرفع رأسي ولم أقل شيئاً. بقيت محدقاً إلى اللوحة. ثمة ريح تمر من بين خصلات شعرها الذهبي ويلاعبها. كانت في يدها باقة أزهار برية كأنها راجعة من نزهة.

–لقد خفت عليك كثيراً.. (وبعد هنيهة).. يبدو أن النساء هجمن عليك من شدة الغرام!

ابتسمت ورفعت عيني عن باقة الورد إلى أشجار الصنوبر خلف الفتاة كأنها قضبان حديدية. كم أردت في تلك اللحظة أن أهجم على هذه القضبان كأنها هي سبب فشلي، ولكن الوعي لطمني فصحوت على الحقيقة، وتذكرت رحلتي الفاشلة ونهايتها المأساوية:

–ذهبت إلى كازينو "الليالي" وطلبت مقابلة المدير ولمّا عرضت عليه اقتراحي نظر إليّ بسفاهة ووعدني أن يفكر في هذا الاقتراح، لكنني عرفت أنه يريد التخلص منيّ، ولمّا أصررت وقلت له إنه قد انقشع زمن رقص النساء وتعريهن وآن أوان ظهور الرجال وعرض فحولتهم بدل الأنوثة التي شبعنا منها، طلب من حراسه البلطجيين أن يطردوني، لكنني قاومت.. ثم سكت أداري مرارة هزيمتي وسمعتها تقول:

–حذرتك يا ابني لماذا تتشبث بهذه الحماقات؟

قطعت كلامها بحدة:

–كل النوابغ هكذا بدأوا! من سقراط حتى أنا! الأقارب يعارضونهم ومن بعدهم الناس.. ولكن التاريخ يخلّدهم لعبقريتهم.

وصوبت عيني على عينيها، ونظرت شرزاً باعتباري مصراً على كشفي الفريد ومصمماً على تحقيقه. فذهبت يائسة وتركتني مع عوالمي وأشجاني ودعاؤها يملأ فضاء غرفتي.. أخرجت سيكارة مدعوكة من جيب قميصي وأشعلتها. أطفأت مصباح النوم ورحت أدخن في الظلام وأفكر في مستقبلي. كان ثمة ضوء واهن يأتي من الشارع من خلال النافذة لكن. أثاث غرفتي لم يكن يتبين بوضوح بل كان مثل الأشباح. ولفتت نظري شعلة السيكارة الحمراء كأنها نبراس في الظلام، وخطرت فكرة في رأسي.

* *

في غروب أحد أيام الخريف، جلس رجل شاب طويل ذو سترة بنية اللون في مقهى الأصدقاء وطلب الشاي. كان المكان يعج بطقطقات النرد وقرقرة الجوزات وقهقهة الزبائن وسعالهم وصخبهم، والجو مشبع برائحة التبغ والمعسل.. نظر خفية إلى وجوه الرجال، تجنباً لتلاقي أعينهم بعينيه وآملاً أن يعرف أحداً توقفت نظراته على رجل في منتصف الخمسين من عمره في إحدى الزوايا جالساً بين أصدقائه يلعب الورق. جحظت عيناه وركزّ نظراته عليه، كيف يصدق أن هذا

الرجل العاقل المحترم هو الرجل نفسه الذي رآه يقيم مهرجاناً من التعري أمس؟! عندما جاء صبي المقهى بالشاي سأله عن ذلك الرجل، فأجابه:

-هذا أستاذ نادر العلواني، ألا تعرفه؟

-كلا، لست من هذه الحارة، ولكنني رأيته أمس يرقص في الشارع ويتعرى. أليس مجنوناً؟ فماذا يفعل هنا؟!

فغمز الصبي ضاحكاً:

-كما يقولون إنه فقط في الليل يجن ويرقص ويتعرى ويكسب النقود! (ونظر إلى ساعته).. وبعد قليل ستبدأ رقصته المشهورة أتعلم أنه أول من ابتدع رقصة التعري للرجال؟!

دهش وهو ينظر إلى شيب ورزانة العجوز:

-ولكن لماذا لا يعمل في الملاهي؟

-أووه، قصته طويلة.. وعندي شغل كثير.

وهمّ بالانصراف، لكن قبضة الشاب، التي أمسكت ذراعه، أوقفته. أخرج الشاب ورقة من فئة الخمسين ووضعها في جيب سروال الصبي. ابتسم ووعده بالعودة بعد بضع دقائق.. وبعد ما عاد الصبي بالشاي مرة أخرى، جلس أمام الشاب:

-كان علواني هذا، كما يقولون، بلا عمل وفي أحد الأيام وبعد بحث طويل خطرت له فكرة، فطالب برقصة التعري للرجال وهذا يعود إلى ثلاثين عاماً، كما يقول كبار السن، لكنه لم يجد آذاناً صاغية فقرر في إحدى الليالي أن يرقص تحت مصابيح الشوارع ويتعرى ويكسب النقود.

-يعني يعمل لنفسه.

-نعم، ولكنه لم ينجح في تلك الليلة، إذ قبضت عليه الشرطة وقدمته للمحكمة، فسجنوه خمسة أعوام وبعد ما خرج من السجن أعاد الكرة فأدخلوه مستشفى المجانين. فمكث هناك عشرة أعوام أخرى..

-ولكن لماذا لم يعمل في الملاهي الليلية؟

-لأنه في ذلك الوقت لم تكن قد ابتدعت هذه الرقصة... وبعدما خرج من دار المجانين، وتأسست نوادي الرقص للرجال، لم يقبله أحداً لكونه عجوزاً، ولهذا فهو يرقص في الشوارع، متحدياً دائرة الضرائب، والناس يتعطفون عليه ويعطونه بعض النقود.. أتعلم نه خريج جامعي بل يقولون عنه إنه قد نال الدكتورا في الكيمياء!

خرج إلى الشارع وسلك طريق الأمس المؤدي إلى شارع باستور منتظراً مشاهدة الرقصة كانت النجوم البهية كثيرة، كأنها تنتظر أيضاً.

❑❑❑

رجل من هذا الزمان

قصة: عبد الحفيظ الحافظ

أيها السادة: أرجو أن لا تدفعكم قراءة هذا العنوان "رجل من هذا الزمان" إلى اتهامي أنني مقتبس هذه القصة القصيرة من الرواية الروسية "بطل من هذا الزمان" للشاعر "ليرمونتوف". فأسماء القصص تتشابه كما تتشابه أسماء بني الإنسان. وإن الشعوب تمر بأزمان لها رجالها.

كتب الشاعر تلك الرواية وهو في الخامسة والعشرين. وكان بطلها "بتشورين" هو الآخر في ريعان الشباب، بينما تخطيت ورجل قصتي العقد الخامس منذ سنوات.

أطلقنا في المرحلة الابتدائية على الرجل اسم "الصابون". لأنه يزوغ في المواقف الصعبة كقطعة الصابون عندما تنزلق بين أصابع اليد. فهو محدود الذكاء، بينما بتشورين شخص واسع الذكاء، موهوب. لم يكن لهذا الرجل موقف في الصف. لا يعنيه ما يدور فيه من أفراح وخناقات فيما بيننا وبين الصفوف الأخرى. وفي اليوم الذي نتفق فيه على الإضراب احتجاجاً لنقل معلم محبوب ولوجود آخر، أو لحدث أصاب بقعة من الوطن العربي، كان "الصابون" يتغيب عن المدرسة بذريعة المرض أو بوفاة أحد والديه.

إذا لم تخني الذاكرة، كان هذا الرجل في طفولته وفي المراحل الدراسية الأخرى يكره الرياضة، حيث يرى لكل لعبة منها فريقين، تقوم على المنافسة والخشونة بينهما.

وهو لا يرغب في الانحياز والانتماء إلى أحد، وسيجر عليه هذا الانتماء مسؤولية ما، ولا أعتقد لصغر عمرنا أنه قرأ "اللامنتمي".

عندما ألهبت عقولنا الصغيرة "سحر" ذات العينين السوداوين والشعر المرسل على الردفين، الطالبة في الإعدادية المجاورة لمدرستنا، سعى كل منا ليحوز على قلبها بالنظرة والابتسامة اللتين هما طريق لقبلة دافئة من شفتيها الكرزيتين كما كنا نعتقد. كتبنا لها الرسائل. وقفنا على الصفين مبهورين بجمالها عندما كانت تمر بنهديها الواثبين. خضنا المعارك فيما بيننا لأجلها، بينما صاحبنا يسير غير مكترث بها. حتى ظننا أنه من غير قلب.

بتشورين أيضاً (ناءت روحه تحت وطأة الشكوك والخيبة والضجر. عاش من دون أن يعرف أفراح الصداقة وسعادة الحب).

سأصارحكم بالحقيقة:

كما فاز الرجل بمهام عريف الصف في كل سنة دراسية، وبرئاسة مجموعة النشاط المدرسي، فاز فيما بعد بقلب سحر. لكن لأشهر قصيرة، دب بعدها الخلاف بينهما، فأخذت تطلق عليه اسماً جديداً إذا مر بجانبها: (النذل).

تخرجنا من دار المعلمين، فزرعتنا وزارة التعليم في المحافظات والمناطق النائية. تمتعنا هناك بجمال الطبيعة، وبعالم من المجتمع جديد فيه الطيبة والبساطة. كنا نداوي جراح غربتنا باللقاء في مراكز تلك المحافظات. ندخل المطاعم والمقاهي. نتمتع بملذات الحياة. نتزود في هذه اللقاءات بما يكفينا من غربتنا البعيدة للقاء آخر. وكان لقاؤنا (سوق عكاظ) نتبادل فيه قراءة ما نكتبه من شعر وقصص، ونخوض معاركنا السابقة الفكرية والسياسية، متعصبين لانتماءاتنا الحزبية ولزعمائنا، أما الرجل الذي أقص عليكم قصته، فلم نكن نراه أو نسمع أخباره. وعند انتهاء فترة خدمتنا في تلك المناطق علمنا أنه جمع ثروة كبيرة، اشترى بها داراً وتزوج من فتاة جميلة وثرية.

لا أعتقد أن بتشورين "بطل "من هذا الزمان" الضابط الروسي في جيش القوقاز تزوج. ومع أنه مثقف ثقافة رفيعة، فقد عاش حياته بلا هدف ولا أمنيات. وهذه نقطة خلاف رئيسة بينه وبين الرجل "من هذا الزمان".

جمعتني به مدرسة واحدة من جديد. فكان أكثر المعلمين تزييناً لصفه في (المناسبات). لم تمض عليه في المدرسة أشهر حتى عرف باسم "المسألة تحتمل الوجهين". فإذا عرضت أمامه مسألة نحوية كان يقول:

هناك رأيان. رأي "البصريين" ورأي "الكوفيين"، فالمسألة تحتمل الوجهين. وإذا عرضت قضية فقهية، ينطلق من ذات الفتوى النحوية بقياس الغائب على الشاهد، حتى في المسائل العامة كارتفاع أسعار المواد الغذائية وضعف القوة الشرائية لليرة، وتفشي الرشوة والفساد، وجور الضرائب، واختلال موازين القوى مع إسرائيل... كان يقول:

الحكومة معذورة. فهي تتحمل أعباء كثيرة، وتحتمل هذه المسألة الوجهين، والعين لا تقاوم المخرز. ومن يتزوج أمي أسميه عمي. صحيح أن بتشورين عاش بلا هدف. لكنه سعى جاهداً في حياته إلى حريته الشخصية، وأخلص لهذه الحرية. فكان صورة لرذائل زمانه. وهذه مأثرته العظيمة.

قمنا برحلة مدرسية إلى نبع "حسان". انهمكنا في شي اللحم، تجهيز (التبولة) تحت ظلال أشجار الصنوبر التي نبت على أقدامها البابونج والأقحوان. حولنا سقسقة العصافير وخرير الجداول، وشقاوة الأطفال. سكرنا من جمال الطبيعة وموسيقاها التي لم نعرف على أية أوتار تعزف. فسأله معلمٌ:

هل تمطر السماء يا أستاذ؟... فأجاب:

قد تمطر السماء وقد لا تمطر. القضية تحتمل الوجهين. فالمناخ على الساحل متقلب

الأهواء...

لا أنكر أنه الأقرب إلى قلب المديرة، وإلى الإدارة المركزية. وعندما لاحظنا تغيبه المتكرر عن غرفة المعلمين، تبين لنا أنه يتدرب بجدٍ على أيدي بعض الطلاب الذين يجيدون الرقص والدبكة.

قبيل تعيينه مديراً خلفاً للمديرة التي أحيلت على التقاعد، رفض طلاب صفه دخول هذا المعلم إلى الصف.

أخفقت كل محاولاتنا وتهديدنا الطلاب على التراجع عن هذا القرار. فأذعنت الإدارة ونقلته من الصف، وسمته معاوناً لها، واستصدرت له قراراً بذلك، وحين حاولتُ في البيت معرفة سبب إصرار الطلاب على هذا الموقف مع ابنٍ لي في الصف ذاته، رفض البوح بشيء واكتفى بالقول:

هذا موقف اتخذناه في الصف.

بعد تعيينه مديراً شغلت حركة زواره المدرسة. وجهاء الحي، أغنياؤه، عناصر من الأجهزة، وفود مديرية التربية ومن المنظمات الشعبية، رجال المحافظة. لكن المدرسة وقفت على رؤوس أصابعها. عندما أتت زوجته تحمل أطفالها، رشقته بالشتائم، صرخت، بكت، طرزت وجهه بالبصاق، وادعت أنه تزوج سراً من مهندسة تكبره بعشرين سنة، تمتلك ثروة كبيرة وأخاً يتبوأ منصباً رفيعاً في الدولة. وبدأت تقف عند باب المدرسة سيارةٌ سوداءٌ طويلة.

عندما قرأت قصة حياة بتشورين حزنت لأجله. فقد لاقى المسكين مصيراً مأساوياً من رجال القيصر، وعانى كاتبها الشاعر ميخائيل ما عاناه بطل روايته. دخلا مبارزات غير أخلاقية، انتهت بالانتصار مرة وبالهزيمة مرات، وتجسد في بتشورين الضياع في زمانه.

(انتخب) هذا الرجل منذ سنوات إلى مركز في العاصمة، فانقطعت عني أخباره. لم أعد أراه إلا بين الحين والآخر على شاشة التلفزيون، في لقاء أو مع وفد رسمي، كنت أسرع إلى الجهاز وأطفئ عينه.

عدتُ إلى رواية "بطل من هذا الزمان" قاربت بين بتشورين وهذا الرجل. الأول مقامرٌ بكل شيء، ثملٌ دائماً.

خان أقرب الناس إليه. داس صديقته بقدميه. خدعها. أنفق أموالها على موائد القمار وفي الحانات على الفودكا. ثم انتهت حياته الحافلة بمبارزة غير متكافئة، وربما بطلقة انتحارية برأسه أو رأس الكاتب وهو لم يناهز السابعة والعشرين من عمره. أما هذا الرجل الذي لا يمتلك هذه المؤهلات، فلا يقدم على مبارزة ولا يجرؤ على الانتحار.

أيها السادة: لا أخفيكم أنني شعرت بالخوف عندما وصلت في كتابة قصة "رجل من هذا الزمان" إلى هذه النقطة من حياته، إذ علمت مؤخراً أنه احتلَّ منصباً كبيراً خارج البلاد، وجدتُ صلة بين الرواية الروسية وبطلها بتشورين وبين قصتي وهذا الرجل الذي تفوّق على ذاك البطل بذراعٍ قوية.

امتدت المقارنة بين ذاك الشاعر الكاتب العملاق الذي مات منتحراً وبين ضعفي وعجزي، فسألت نفسي:

هل تنتهي حياة من أكتب قصة حياته بشكل مأساوي كبتشورين؟...من جهتي أتمنى له مصيراً آخر لأبعد عن نفسي مبارزة غير متكافئة. وإذا كنتُ لا أخشى التضحية، فأنا لا أحب الانتحار.

أختم قصة "رجل من هذا الزمان" بهذا الخبر، الذي قرأته في صحيفةٍ كبيرةٍ، وتداولته صحف أخرى.

"موظف كبير في سفارة عربية في عاصمة أجنبية، خدع عدة محلات، حيث أخذ عيِّنة من حلويات كل منها بذريعة شراء كمية لمناسبة احتفالية وطنية، لكنه اكتفى بتقديم تلك العيِّنات على موائده. فرفعت رابطة أصحاب تلك المحلات دعوى قضائية ضده".

كانت الحروف الأولى من اسم هذا الموظف في خاتمة الخبر تنطبق على الحروف الأولى من اسم "رجل من هذا الزمان".

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

❑❑

تكاملية المنهج

في دراسة عالم المنهج ابراهيم

عندما يحدد الدارس رؤيته إلى العمل الإبداعي، ويؤكد مفهومه للرواية العظيمة، فإنه بذلك يحدد القاعدة التي سيحاكم على أساسها أي عمل روائي لإصدار حكم القيمة عليها، ومعيارية الوظيفة التي تؤديها، والقيم التي تحملها، وتمنحها صفتها الخاصة.

والدارس سليمان حسين في كتابه "مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي" ينطلق من هذا الأساس، وهذه الرؤية في فهمه لطبيعة العمل الإبداعي الذي يمثل لديه موازاة إبداعية تخييلية للواقع والتاريخ لا تقتصر على النقل الواقعي التسجيلي وحسب، وإنما تنزع إلى البحث في حلول مآزق العالم، لأن ذلك يجب أن يمثل هاجس الرواية العظيمة.

إن عظمة الرواية تنبع من "قدرتها على عرض مجموعة من المآزق الكبرى، ومعالجتها معالجة توازيها بمستواها الإشكالي والفني" ص5. وعلى الرغم من هذا التساوق بين الفني والفكري والأيديولوجي في العمل الروائي إلا أن من الواضح أن الدارس يمنح الجانب الفكري والأيديولوجي أهمية خاصة وأساسية من خلال اعتباره "أن منزع الرواية الفكري والأيديولوجي هو المنزع الأساس في العملية الإبداعية، وهو الهدف الأسمى للإبداع" ص5. ويبدو هذا التفضيل، وهذا الاهتمام الخاص من خلال تقديم دراسة الجانب الفكري والأيديولوجي على دراسة الجانب الفني الذي، يأتي تالياً دون أن يعني ذلك إجماله للمستوى الفني للرواية في دراسة مكملة للمستوى الأول إذ إن الدارس يفصّل في دراسته للبنية النصية من لغة وتصوير وتخييل ودلالة.. بالإضافة إلى بحثه في طرائق السرد والحوار وكيفية بناء الشخصيات، والعلاقة مع الزمان والمكان مما يمنح الدراسة سمة التكامل في البحث والمنهج نظراً لاعتماد الناقد على أكثر من منهج نقدي يجد فيه إمكانية مساعدته على استيعاء البحث في المضمرات النصّية والخطاب، وتحقيق الفهم الكلي لعالم الرواية، وكشف مضمراته المخبوءة.

بداية يحدد الدارس مفهومه للمصطلحات التي يشتمل عليها عنوان الدراسة لكي يزيل اللبس بين مفهومي الخطاب والنص، ويوضح منطلقاته التي يستند إليها في تعامله النقدي مع العمل الروائي فالخطاب عنده يشمل المضامين وامتدادات النص النفسية ومضمراته الأيديولوجية، وما يتعلق بها من رؤى وأفكار وعوالم، في حين أن مصطلح النص فيعني العناصر الفنية التي ينبني منها عالم النص فنياً كاللغة

والتصوير والسرد والحوار والشخصيات والحدث والزمان والمكان... مما يمنح الدراسة دقة ووضوحاً منهجيين.

في الباب الأول الذي يحمل عنوان الرواية والأيديولوجية يدرس سليمان حسين المصادر الأيديولوجية لجبرا وتجليها في خطابه الروائي. ومنذ البداية يسعى الدارس لتحديد أولي للمصطلحات التي يستعملها كمصطلح الأيديولوجية الذي كان في البداية دالاً لغوياً وضعياً بسيطاً، ثم تطور حيث أضحى يحمل معان ودلالات واسعة وكثيرة، الأمر الذي يجعله غير ملزم بتقصي تاريخ تطور المصطلح، وإنما مقاربة ما تستدعيه طبيعة الدراسة.

وبعد أن يقدّم شرحاً لمفهوم الأيديولوجية كما ورد عند عبد الله العروي تحديداً لاعتبارات يحددها يحاول الدارس إبراز العلائق الكامنة بين الأيديولوجية والحديث الروائي. ولا يشكل البحث في حصاد جبرا الأيديولوجية هدفاً، وإنما منطلقاً يبني عليه البحث نتائجه ومعطياته.

ويذهب الدارس إلى تحديد المتكأ الواقعي للخطاب نظراً لأهمية الدور الذي سيلعبه على مستوى فهم الخطاب، وتأصيل مرجعيته من خلال دوره في إضاءة المفهومات الغائية والدلالات التاريخية والرمزية له، واستحضار العالم في إبداعه الروائي.

لقد تنوعت المصادر المشكلة لعالم جبرا الثقافي والحضاري والرؤيوي، وكان المصدر المسيحي في مقدمتها حيث اتخذ آفاقاً هامة خاصة على مستوى العلاقة مع المكان. وبعد ذلك يدرس طبيعة الشخصية مؤكداً على البعد الغيبي في شخصيته أولاً وفي شخصياته الروائية ثانياً، كما يؤكد على أن الثقافة الغربية تمثل هي الأخرى مكوناً أساسياً من مكونات جبرا وهي وتتجلى في لغة الرواية لديه عبر الشخصيات المسكونة بالثقافة الغربية إذ إن جميع شخصياته تتميز بوضعها الحضاري وأفقها الثقافي العالي وحسها الإنساني المتطور. أما على مستوى التحولات الأيديولوجية في الخطاب فيدرس سليمان حسين كل رواية بصورة مستقلة عن الأخرى كونها "تمثل تاريخاً فنياً واجتماعياً منجزاً مستقلاً، ولكن هذا الاستقلال ليس استقلالاً كلياً، فكل رواية مرتبطة بما قبلها، وبما بعدها لتشكل كلاً متطوراً" ص54. مع العلم أن كل شخصية تعيش تحولها بصورة منفردة عن الشخصيات الأخرى.

في حين أن التحول العام قد تجلى من خلال ما طرأ على الخطاب وتكوينه بالنسبة إلى السياق العام حيث يتناول بالتحليل والتقصي أشكال ودلالات هذا التحول على المستوى الأيديولوجي في عدد من رواياته.

في الفصل الثالث الذي حمل عنوان "مبحث الذات والآخر" يدرس المؤلف مفهوم الذات أولاً ثم يكشف عن رؤية الكاتب إليها كما تجلت في أعماله المختلفة، بالإضافة إلى إبراز القيم التي، مثلتها داخل بنية الخطاب، كما يدرس رؤية الآخر في هذه الأعمال، وعلاقة الذات بالآخر خاصة في رواية "صيادون في شارع ضيق" ويلاحظ هنا مدى اهتمام الدارس بتقصي وتمحيص أشكال هذه العلاقة وصورها ومعانيها والعلائق التي تجسدها وذلك من خلال التوسع والتفصيل في هذه الدراسة.

إن وعي الذات عند جبرا قد اتخذ منحيين فإذا نسب الحاضر العربي إلى الماضي ظهر التباين الحاد في السلوك الحضاري لصالح الماضي، وإذا كانت النسبة إلى حضارة أخرى ظهرت الصدمة الحضارية وبدت معه أهمية الخروج من التخلف، ويقدم الدارس عبر دراسته لأعمال جبرا المختلفة أشكالاً مختلفة من الخطاب المتعلق بالحلول المقترحة لمواجهة الواقع والخروج منه وما تحمله من مضامين وأشكال وعي ورؤى للذات وللمستقبل، حيث ظلت هذه الخطابات كما وردت على لسان أبطال روايات جبرا المختلفة تتوزع بين

مقولة الانسلاخ القومي والخطاب السلفي والحل الثوري، حيث عبرت هذه الخطابات على اختلافها عن مدى الأزمة الحضارية التي يواجهها الواقع والإنسان العربيين.

ويتجلى الطابع الأكاديمي للبحث من خلال تدقيقه في المصطلح وتحديده لمفهوماته ففي مبحث الاغتراب يدرس مفهوم الاغتراب وأنواعه الطبقي، الاجتماعي، النفسي الحضاري، الديني والكوني ويبحث في أسبابه وفحواه لينتقل بعد ذلك إلى دراسة تجلياته في روايات جبرا بادئاً برواية "صراخ في ليل طويل" وبنموذج المرأة في انتقالها من الحب الفاشل إلى القلق الكوني، لكنه ينتقل من دراسة الاغتراب على المستوى الفردي إلى دراسته على المستوى الجمعي مبيناً تجلياته الاغترابية كالاغتراب الجماعي وفقدان بعض القيم حيث يتحول المرء معها إلى موجود من موجودات العالم. ومن المؤكد أن هذا الاغتراب لا بدَّ أن يتجلى من خلال سلوكات اغترابية تظهره، وتعبر عنه كما هو الحال في رواية السفينة مثلاً، وفي النهاية يصل الدارس إلى تحديد الحلول وسلوكات المغترب كما تأكدت عبر حلول الإبداع والوهم ثم ينتقل لدراسة هذا الاغتراب في رواية "البحث عن وليد مسعود" وفي رواية "عالم بلا خرائط" موضحاً أسبابه الكامنة في الإحساس بفقدان القيمة والأسباب السياسية، لكنه يدرس أخيراً جانباً مهماً من أشكال العلاقة بين الاغتراب والمكان كما تجلى في رواية "الغرف الأخرى" إضافة إلى الاغتراب اللغوي ودلالاته.

بعد دراسة الجانب الفكري والأيديولوجي ينتقل المؤلف إلى دراسة الجانب الفني في الباب الثاني من الكتاب فيبحث أولاً في النص وبنية النص عبر دراسة هيكلية النصّ بادئاً في دراسة النص وبناء النص الزمني نظراً لاعتبار الأخير الحد الآخر المتمم للمكان.

ويؤكد الدارس في تحليله للزمن في رواية "صراخ في ليل طويل" على أنه يمثل "قدرة حضارية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقيم الإنسانية الحضارية" ص241.

إن مستويات النص الزمني الثلاثة تتمظهر من خلال مستوى القص الذي تجري فيه عمليات القص، وهو زمن متأخر عن زمن الأحداث، في حين يبدو المستوى الثاني من خلال مستوى النص الذي هو زمن الأحداث، وأخيراً هناك المستوى الثالث الذي هو مستوى انفتاح النص على القارئ وهو زمن مواز لزمن القص. وتتبدى تقنيات النص الزمانية من خلال الاسترجاع والقفزة. الاستباق والتلخيص. وفي دراسة المكان الروائي يتناول أولاً طبيعة هذا المكان باعتباره المكون الثاني لأي وجود في بعده الكوني، ويبحث في دلالاته على ضوء الاستخدام الواقعي، كما يحدد مستوياته على الصعيد النفسي كما تجلى عبر مستويات المكان الحميم والمعادي والمجازي ويبين عناصره بأنواعها المختلفة ودلالاته كما تجلى في روايات جبرا حاملاً لمعانيه الاجتماعية، الحضارية، والسياسية وما تتفرع عنه من فروعات إضافية.

وتظهر العلاقة بين السرد والحوار ووظائفهما الخطابية في روايات جبرا مشكلة للبنية الهيكلية للعمل الروائي، ولذلك يتقصى الدارس المفاصل السردية ووظائفها الخطابية ويبحث في موقع السرد من الحوار وضرورة ذلك. ولعل ما يميز جبرا اعتماده التباين السردي الذي يكشف عن قدرة الكاتب على الوصول بطريقته الخاصة إلى المتلقي نتيجة إدراكه لوظيفة السرد وذلك من خلال محاولة جعله وحدة متماسكة في الأداء. ويدرس المؤلف بعد ذلك سياق السرد وأنظمته التي ظهرت في السرد التتابعي (صيادون في شارع ضيق) وتعدد الرواة "السفينة" و "البحث عن وليد مسعود" كما يبحث في الوقائع الحقيقية للسرد.

إن العلاقة بين الحدث الروائي والشخصية الروائية علاقة ترابطية لأن الشخصية هي صانعة الأحداث

الرئيسية، حيث تتحدد فاعليتها ودورها في صناعة الأحداث من خلال أثر المجال الثقافي، الاجتماعي والسياسي الذي تعيش فيه. يدرس الباحث أشكال الحدث في روايات جبرا ثم يدرس الشخصيات الروائية بادئاً بتحديد أنماط هذه الشخصيات ونظراً لتعدد أشكال تصنيفها فإنه يعتمد مقياس الأداء الروائي من خلال فئة الرواة.

أما على التصنيف بمقياس الفعل الروائي فهناك الشخصيات الأولى الرئيسية التي تمثل محور النص النائب الفكري أو الاجتماعي أو السياسي عن منتج النص أي هي الشخصية القناع التي يتخفى منتج النص وراءها. وهناك الشخصيات الرئيسية المساندة، في حين أن شخصيات المستوى الثاني وشخصيات المستوى الثالث التي تمثل شخصيات المتكأ الفكري تمثل الشخصيات الفرعية.

من جهة أخرى يدرس المؤلف اللغة الروائية والتصوير الروائي لأنه ليس هناك نص بلا لغة، لكن هذه اللغة تتفاوت في مستوياتها التعبيرية بطاقاتها المختلفة، وضمن هذه المستويات يدرس في روايات جبرا اللغة الشعرية التي تزدهر في روايتي (السفينة والبحث عن وليد مسعود) حيث يستخدم جبرا فيها رصيده الثقافي ويوظفه بطريقة التناص.

وتتجلى هذه اللغة عبر فئتين حسب عدد الرواة فهناك فئة الراوي الوحيد، وفئة الرواة المتعددين، وتتسم اللغة في الفئة الأولى بأنها خطية متسقة مع قدرات الراوي الثقافية والسردية، وفي الفئة الثانية بأنها خطية لغوية.

في دراسته للتصوير الروائي يبحث في أنواع التصوير كالتصوير الثابت (الفوتوغرافي) الذي يستخدمه جبرا في نصوصه كمقدمة تصويرية للانتقال إلى التصوير المتحرك الإيحائي والذي يشتمل على أنواع مختلفة من الصورة كالصورة اللقطة، والومضة، والمشهد والتصوير الفني الذي تظهر فيه الصورة الشعرية المتميزة بالكثافة التصويرية والاختزال الواقعي.

على مستوى آخر يدرس أنواع الصورة الفنية في الرواية وفق عناصرها المكونة، أو المقاييس المعتمدة في التصنيف مع الإشارة إلى حالة التداخل القائمة بين المستويات الصورية المختلفة. وبعد ذلك يقدم الدارس مقترحات لدراسة الصورة ويختتم كتابه بفرضية لدراسة النص والخطاب الروائي العربي حيث يتوزع الكم الدرسي للنص الروائي اعتماداً على منهجها إلى دراسات خطابية، ودراسات نصية وأخرى تصنيفية ودراسات جامعة وعليه يقوم بتصنيف هذه الدراسات وتقديم ثبت بها مقرونة بتواريخ صدورها وجهة صدورها وبمؤلفيها أيضاً. وقد كان يمكن للمؤلف أن يقدم هذه الفرضيات والمقترحات الدرسية في مؤلف مستقل إذ لا تتصل هي بسياق الدراسة التي اختصت بالنص والخطاب في روايات جبرا إلا بموضوعة الرواية كذلك كان يمكن للكاتب الذي حاول التوسل باعتمادها على تكاملية عدد من المناهج النقدية لدراسة جوانب الإبداع الروائي المختلفة عند جبرا أن يتناول موضوع التأثير -التناص- الواضح للثقافة الغربية في إبداع جبرا الروائي خاصاً على مستوى تقنية الرواية وأدواتها السردية والنصية على الرغم منه تحدث عنه دون أن يتعمق في البحث فيه، والكشف عن أشكال تمظهره وتجليه ومع ذلك تبقى هذه الدراسة في أكثر الدراسات محاولة للإحاطة بالعالم الروائي لجبرا إبراهيم جبرا، وتحليل

ودراسات مرجعياته ومضامينه الفكرية والأيديولوجية بالإضافة إلى دراسة البنية النصية والخطابية في مستوياتها ودلالاتها المختلفة.

مفيد نجم

□□

قراءات... قراءات... قراءات

أرض السواد

إحالات الذاكرة والواقع

وأرض السواد هذه تحيل -في التاريخ الوسيط المعادل لولادة الدولة الإسلامية في المنطقة- إلى سواد العراق الذي ينبسط جنوبيه محاطاً بدجلة شرقاً والفرات غرباً، والذي ينتهي عند مصّب شطّ العرب في الخليج العربي جنوباً، فيما تتوسطّه منطقة مرزغية واسعة تندرج تحت أسماء محلية منها هور الحمّار وهور الحويزة، ففي زمن الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطّاب انطلقت جيوش المسلمين بقيادة سعد بن أبي وقاص، واستطاعت أن تنتزع العراق من أيدي الفرس بعد معارك عديدة أهمّها معركة القادسية، وآخرها -ربّما- معركة نهاوند، التي قضت على الدولة الفارسية، وأنهت حكم كسرى أنوشروان آخر أكاسرتها، لينضوي العراق من بعدها تحت حكم المسلمين بشكل نهائي.

إنّها -أي أرض السواد- إذن تلك البساتين المزروعة بأشجار النخيل، التي وضعت العراق في المرتبة الأولى عالمياً بإنتاج التمور، والتي عُدَّت إلى جانب مناطق ثلاث أخرى أكثر مناطق الدولة الإسلامية خصوبة، ممّا دفع بالمسلمين إلى استجلاب العبيد من إفريقيّة ليعملوا بها في ظلّ شروط معيشيّة ومناخية قاسية جداً، وليقوم هؤلاء العبيد -من ثم- بثورتين، ثورة الزنج(1) بقيادة علي بن محمد، التي كان أولئك العبيد سداها ولحمتها، وثورة القرامطة(2) بقيادة حمدان بن الأشعث، التي اشتعلت على إثر إخفاق ثورة الزنج، وذلك بالتعاون مع غيرهم من الحراثين والكسّاخين والفلاحين البسطاء في جنوب العراق.

وهي في الإحالة الأبعد تذهب بنا إلى سهل شغار في التاريخ القديم، فهناك، في تلك المنطقة الخصبة ذات المياه الوفيرة استقر السومريّون، وأنشأوا حضارة لا تضاهى بحساب ذلك الزمان، ثم جاء من بعدهم الأكاديون والبابليون والآشوريون ليقيموا على تلك الأرض امبراطورياتهم، ذلك أنّ هذه المنطقة -بالتوازي مع مثيلاتها في بلاد الشام ووادي النيل وسهل الغانج(3) وحوض اليانغ تسي والهوانغ هو(4) شهدت نشوء القرى الأولى على سطح الكرة الأرضية، وذلك مع انتقال البشرية في معرض تطوّرها من جمع الثمار إلى الزراعة، إن بالمصادفة أو بالملاحظة والتجربة أو بالاثنتين معاً! ثمّ قُيّض للبعض منها بسبب من تضافر الظروف الموائمة أن تتسّع لتتحوّل إلى مدينة، أي إلى مملكة مدنية، فإمبراطورية واسعة شملت البلاد

كلّها فيما بعد، علماً بأنَّ بعض الدارسين يذهبون إلى ما هو أبعد من ذلك لمصلحة أرض السواد، إذ يرجحّون بأنَّ السومريّين هم الذين قدّموا للعالم القديم الكتابة كمحاولة أولى من الإنسان في التعبير عن نفسه بالكتابة، لتبدأ من بعدها العصور التاريخية، كما قدّموا له الزراعة، وذلك منذ ما يربو على الستة آلاف عام قبل ميلاد السيد المسيّح.

أرض السواد هذه التي ترمز في موضوعنا إلى العراق كانت الشاغل الذي شغل الروائي الكبير عبد الرحمن منيف في ثلاثيته الموسومة "بأرض السواد"(5)، والتي خصّصها لفترة حرجة وانتقالية من تاريخ هذا البلد الحديث، هي مرحلة الاستعمار العثماني 1534-1918، أو بصورة أدق لجزء من هذه المرحلة تساوق مع الفترة التي ظهر فيها محمد علي باشا في مصر 1805-1841(6)، أمّا لماذا وقع اختياره على هذه المرحلة بالذات، فلا شكّ في أنّ للمنيف أسبابه، إذ لا شك في أنها- أي هذه الفترة- على افتراقها الظاهري مع الراهن تتقاطع وتتمفصل وتتشابه في أكثر من ملمح مع الظروف الحالية التي يشهدها العراق، مما يسمح بدراسة المرحلتين، واستخلاص الدروس والعبر منهما.

لقد خضعت بلاد الرافدين لحكم العثمانيين مع دخول السلطان سليمان القانوني إلى بغداد، وضمّها إلى دولته بشكل نهائي في عام 1934، لكنّ هذا الخضوع تحوّل إلى تبعية اسمية عندما ضعفت الدولة العثمانية، وراح الولاة الذين تتابعوا على إدارتها يتصرّفون بأمورها كما لو كانوا يحكمون دولة مستقلة، لكنّ موقعها بين الدولة العثمانية من جهة وإيران- ورثة الصفويّين- من جهة أخرى جرّ عليها الكثير من المتاعب، في حين أنَّ موقعها على الخليج العربي جعلها محطّ أنظار الدول الغربية! من هنا جاءت محاولة ألمانيا في مدّ خط حديديّ يربط هامبورغ بالبصرة(7) مروراً بالآستانة وقونية، لكنّ بريطانية عارضته بشدة، ولم تسمح بالبدء فيه إلاّ بعد أن تحصّلت على امتياز تنفيذ الجزء الواصل بين البصرة وبغداد من المشروع المذكور، ومن هنا أيضاً جاء الصراع الفرنسي الإنكليزي على قاعدة اقتسام المعمورة آنذاك، والذي حُسم لمصلحة بريطانيا العظمى، التي كانت تولي العراق أهمية استثنائية، وذلك لوقوعه على طريق مستعمراتها في الهند درة التاج البريطاني، ولهذا قام قناصلها بدور هام في محاولاتها التي هدفت إلى وضع العراق تحت هيمنتها بالتعاون مع الإيرانيين حيناً، وبالضغط على الدولة العثمانية لتمرير مشروع أو انتزاع امتياز ما حيناً، وبالسيطرة على ولاته في أكثر الأحايين، سيطرة وصلت إلى حدّ التدخّل في تعيين هؤلاء الولاة أو عزلهم غير مرة، ناهيك عن ضرب السلطة المركزية في بغداد بالقبائل، البدو خاصة، وتحريض الشمال الكردي بآغواته، وذلك لإضعاف تلك السلطة، ودفعها إلى التماس العون أو المشورة من القناصل الإنكليز، الذين كثيراً ما كانوا الحكام الفعليين للبلاد، بما حوّل تلك القنصليات إلى مراكز للتجسّس وإدارة الفتن لمصلحة بلادها.

لقد تمسك البريطانيون بالعراق، مشدّدين على أهميته بالنسبة لهم من خلال اتفاقية سايكس/ بيكو 1916 مع فرنسة، إذ وضعوا في حسابهم السيطرة على المنطقة الحمراء في الاتفاقية والممتدّة بين بغداد والبصرة، وأكدّوا على هذا التمسك في مؤتمر سان ريمو 1920 الذي عدّل مناطق نفوذهم لتشمل العراق كلّه وشرقي الأردن وفلسطين، مع التعهد بتنفيذ الوعد الذي صدر على لسان وزير خارجيتها اللورد بلفورد والذي يؤسّس لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، وكان قد سبق للسير هنري مكماهون مندوبها السامي

في مصر التأكيد على مصالحها في جنوب العراق للشريف حسين بن علي أثناء تبادله الرسائل مع الأخير لحضّه على الثورة ضدّ العثمانيين أثناء الحرب العالمية الأولى، فيما اصطُلح عليه برسائل حسين/ مكماهون،

ثم تشبثت بهذه البقعة أكثر فأكثر حينما عرفت بوجود النفط في أراضيها، ولذلك ظلّت قواتها تقاتل العثمانيين على الرغم من خروج الدولة العثمانية من الحرب العالمية الأولى في أعقاب هدنة مودرس 1918 بهدف إخراجهم من الموصل والشمال العراقي.

العثمانيون، الإيرانيون، الفرنسيون، البريطانيون، الألمان، الروس، وفيما بعد الولايات المتحدة الأمريكية إذن كانوا يتنافسون على المنطقة، ويحاصرونها بأطماعهم التي وجدت ترسيمات لها على خارطة العراق حتى الأمس القريب، أما اليوم فإنّ الصورة لا تبدو مختلفة –على افتراقها الظاهري- إلاّ في التفاصيل، فهذا البلد مُحاصر –الآن- من قبل دول العالم بموجب قرار من هيئة الأمم المتحدة، التي ترزح تحت هيمنة الولايات المتحدة بعد الغياب الدراماتيكي لمنظومة الدول الاشتراكية، وتفكّك قطبها الأبرز الاتحاد السوفييتي، وذلك بحجّة أنّه أقدم على اجتياح الكويت، ومن قبلها كان العراق وإيران قد تورّطا في أو دُفعا إلى حرب مجانية دامت ثماني سنوات، أنهكت الطرفين عسكرياً، واقتصادياً، وخلّفت وراءها تركة ثقيلة من مُعوّقي الحرب، إضافة إلى الخلل الكبير في التركيب الاجتماعي!.

ربّ قائل ولكنّ العراق يدفع ثمن سياسات حكامه الطائشة، وهذا صحيح قطعاً، إذْ من غير المعقول أن يبرّر عاقل اجتياح العراق للكويت تحت أيّ ذريعة، بما فيها ذريعة أنّ الكويت أساساً جزء من العراق، لا سيما إذا استعدنا دروس الوحدة السورية/ المصرية 1958-1961 كتجربة اجتمعت في حدّها الأدنى على رغبة من قيادة البلدين في الاتحاد، ومع ذلك لم يُقيّض لها النجاح لأسباب قد لا تكون هذه الصفحات مكاناً لها، إلاّ إنّ السؤال في حالة العراق هو هل يتوازى الغرم بالجرم، وهل ستنجح العقوبات التي تدّعي إسقاط الحكومة العراقية هدفاً لها، والتي طالت قطّاعات الشعب العراقي كلّه بالجوع والإذلال والموت-للأطفال خاصة- هل ستنجح في التأثير، مجرّد التأثير في تلك الحكومة!؟

إنّ العين الملاحظة لا تحتاج إلى كثير تمحيص في ما جرى لتدرك بأنّ الغاية من الحصار تتجاوز ما ذكر، وإنّها –في الحدّ الأدنى- تروم إخراج العراق من ساحة الفعل العربي، وبالتالي العزل بينه وبين إمكانية أن يكون طرفاً مع أشقائه في الصراع العربي/ الإسرائيلي، طبعاً إذا تجاوزنا مسألة أنَّ تغيير السلطة في العراق شأن عراقي.

لقد خطّطت الولايات المتحدة وحليفاتها لإعادة العراق إلى الوراء، إلى حياة شبه بدائية، ممّا يسهّل السيطرة عليه، ويحرم دول الطوق الشرقي المحيطة بإسرائيل من عمقها الاستراتيجي، ويسوّق بالتالي مشاريع العولمة والشرق أوسطية أو سواها في المنطقة، والتي تهدف إلى إعطاء إسرائيل مركز الصدارة فيها، أو إدماجها في نسيجها خدمة لمصالح الغرب، هذا بغض النظر عمّا حقّقته الولايات المتحدة من تواجد عسكري مباشر في الخليج، مُبارك من قبل حكوماته، ومدفوع الثمن ضدّ الخطر العراقي الموهوم أو المزعوم.

على هذا الأساس يمكن الزعم بأنَّ "أرض السواد" تستند إلى مرجعية واقعية تؤسّس للنثر العربي كلّه هي ثورة الشريف حسين 1916، المعروفة بالثورة العربية الكبرى، والتي انضوت على إمكانية إقامة دولة عربية مُوحدّة في المشرق العربي، وأنَّ هذه المرجعية في انكسارها على يد الغرب توجّت المدّ القومي بالأحزاب القومية التي وُلدت على الساحة العربية –في المشرق العربي خصوصاً- من قوميين عرب، وبعثّيين، وناصريّين، ثم أوصلت هذا المدّ إلى ذروته مع تسنّم تلك القيادات سدة الحكم في هذا القطر العربي أو ذاك غبّ الاستقلال.

مرة أخرى قد يعترض البعض على ما تقدّم من طرح تأسيساً على إنَّ الرواية تصدّت لمرحلة سابقة تاريخياً على ثورة الشريف حسين، أي على المرجعية التي افترضناها، ذلك أنَّ داوود باشا تولّى مقاليد الولاية في العراق بالتوازي مع محمد علي باشا في مصر، لكنّ اعتراضاً كهذا سيقع في وهم التسجيلية المُؤسّسة لنسيج الرواية على حساب الأطروحي الذي يتجاوز تلك التسجيلية إلى آفاق أرحب، إلى الراهن المنضوي على احتمالات شتى، سيكتب لأحدها أن ينتقل من خانة الوجود بالإمكان إلى خانة الوجود بالفعل، وسيرتبط ذلك – من كل بدّ– بدور أبناء المنطقة، كلّ المنطقة، ومدى إصرارهم على الدفاع عن حياة أفضل، ولا شك في أنّ المنيف –رغم كل الانكسارات– ينتصر لـ /ويراهن على أفضل الخيارات لجموع البشر التي تعيش شرقي المتوسط وجنوبيه.

كانت الأحلام في بناء الوطن العربي الكبير مورقة، لكنّها تحطّمت لمصلحة القطري، واختُزل الوطن في الحزب، والحزب في أمينه العام الذي كان على الأغلب حاكماً بأمره هنا أو هناك، وإذن فلا حلّ لمشكلة الخبز، ولا حلّ لمشكلة الكرامة المهدورة على الصعيد العام متجلّية في الصراع العربي الإسرائيلي، أو على الصعيد الخاص عبر علاقة الحاكم بالمحكوم، القائمة على الامتثال لا التماثل في ظلّ غياب العقد الاجتماعي الذي يتوفّر على حقوق الطرفين وواجباتهم، أي القائمة على علاقة الراعي بالقطيع المسيحية بحسب ميشيل فوكو، أمّا الديمقراطية، هذه الكلمة الغريبة التي ابتُذلت لكثرة ما تكرّرت على ألسنة الأطراف كافة، فإنّ أقلّ ما يقال بشأنها هو إننّا نكاد نتكلّم عن مجهول يفتقد إلى التأريض، إلى التبييء، لتتحوّل إلى ميراث لم يكتب له أن يندغم بتاريخ المنطقة عبر عصورها المختلفة إلاّ في أضيق الحدود.

على هذا التأسيس التأريخي والفكري جسّد الأدب باعتباره وسيلة تعبير وتفكير، وحاضناً لتاريخ الأفكار أيضاً، هذه المرجعية بأشكال مختلفة، لكنّها جميعاً تندرج في أسّها العميق تحت بند الحنين إلى ماضٍ تليد ومُبهم الملامح على إشراقه، لخلوه من مفهوم التناقض، ربّما لأنه ينضوي على مفهوم النكوص على المستوى السيكولوجي، إنّها تتمحور حول الرثاء للأحلام البهية التي انكسرت على أعتاب الألفية الثالثة، وربّما كان افتراق "أرض السواد" عن الكثير من هذا المُنتج الأدبي يتجلّى في ذهابها –بعكس ما توحي إليه في ظاهرها– إلى المستقبل، إلى طرح أسئلته بما هي أسئلة مقلقة وراهنة ومصيرية!

لقد سبق للمنيف أن أثار تلك الأسئلة الجارحة، التي انصبّت على انكسار الأحلام في أعماله الروائية على شكل محاور، إذ أشار باصبع الاتهام –مثلاً– إلى الغرب في "سباق المسافات الطويلة"، وأشار بالأصبع ذاته إلى السلطات القمعية العربية في "شرق المتوسط"، ثم أكّد عليه في "الآن هنا، شرق المتوسط مرة أخرى"، فيما أشار إلى القصور الذاتي للقوى الاجتماعية/ السياسية في الوطن العربي في "حين تركنا الجسر".

ولعلّنا نجد في السؤال التالي –الذي يجمع الأطروحي إلى الجمالي، ويبحث في أحد أقانيم الرواية كجنس أدبيّ، عبر التساؤل عن مفهوم البطولة فيها –لعلّنا نجد فيه ما يؤكّد زعمنا بأنّ "أرض السواد" تطرح أسئلة الراهن من خلال التاريخي، وهي بهذا المعنى تراهن على المستقبل، أمّا السؤال فيتلخّص في من هو البطل في رواية "أرض السواد"!؟ أهو داوود باشا والي بغداد، أم هو القنصل الإنكليزي ريتش، ممثل إنكلترة التي انتصرت على نابليون، وعدتْ نفسها سيدة العالم!؟ أهو الآغا سيد عليوي، أم هو المغدور بدري العلو!؟ أهو الحاج صالح العلو، أم التاجر اليهودي ساسون!؟ سيفو وحسّون وزينب كوشان والأسطة عواد، أم الزنجاري وريجينا وعزرا!؟

أهو الكرخ أم الرصافة، أو ربّما دجلة نفسه!؟ بغداد أم البصرة أم الموصل والشمال!؟ وفي الجواب فإنّنا نسمح لأنفسنا أن نستعير جزءاً من كلمة الناشر في الجزء الأول، لأنه يعبّر تماماً عمّا نريده، ذلك إنَّ "نسيج الرواية هو الشخصية العراقية بكلّ تنوعها وتعدّدها، حياتها اليومية، أفراحها وأحزانها، لهجتها بتلميحاتها وثورياتها وأمثالها وسخريتها اللاذعة، أحياؤها ومقاهيها، وطريقة تعاطيها مع السلطة، هنا يكمن صلب الرواية"(8)، وهذا يعني إنَّ العراق، كلّ العراق هو البطل في المتن، هو الأساس بما يؤكّد ما ذهبنا إليه من رأي.

وإذا تجاوزنا الأطروحي في هذه المسألة لمصلحة الجمالي، فإنّ ما ذكرناه يُسجّل أيضاً كإنجاز للمنيف، وإن كان الإنصاف يتطلّب منا أن ننوه بأنه ليس الروائي الوحيد في هذا الإنجاز، سيما وإنّنا مقرون بأنّ الأدب على فرديته نتاج جماعي اجتماعي، وبالتالي فهو نتاج تراكمي، ذلك أنَّ مفهوم البطولة في الرواية الكلاسيكية ارتبط بمفهوم الشخصية المحورية في المتن، في حين أنَّ الأدب في صيرورة تطوّره انتقل بهذا المفهوم إلى جموع البشر الهامشيين أو المُهمشّين، إدراكاً منه إنَّ البطولة الحقيقية هي لهؤلاء الخلاّقين الأرضيّين الحالمين بالعدالة الاجتماعية، والذين ينتجون الخيرات المادية للمجتمع، ويبنون حضارته، ولهذا احتلت زينب كوشان مساحتها التي تستحقها بالتوازي مع داوود باشا، فيما أخذ حسون وسيفو وقادر نصيبهم تماماً كريتش أو زوجته ماري أو عزرا، ولهذا أيضاً أولى المنيف هذه الشخصيات اهتماماً كبيراً، فلم ينسَ أحدها حتى على المستوى الدراميّ، إذ عمد إلى إغلاقها جميعاً، مستنداً إلى فهم عميق للشخصية العراقية بمعناها الحضاري، أي تلك الشخصية "التي تكوّنت خلال قرون طويلة من الزمن"، وتبلورت ملامحها على مهل "بحكم الطبيعة والتاريخ والجغرافية"، وعليه فلقد "تمكّن من رسم صورة غير مسبوقة للعراق" وذلك لجهة الانتماء من جهة، والمعايشة من جهة أخرى، فالمنيف من أمّ عراقية وأب سعودي، لكنّه تربّى في الأردن، ولمّا تحصلّ على شهادته الثانوية من عمّان انتقل إلى بغداد، ليكمل فيها دراسته الجامعية، ثم عمل هناك في مجال النفط، قبل أن يقيَّض له السفر إلى بلغراد لإتمام تحصيله العلمي أو ربّما بعده، لكنَّ الفصل الذي قمنا به بين الأطروحي والجمالي هو فصل تعسفّي بقصد الدراسة والبحث، إذ إنَّ هذا الجمالي يندغم بالأطروحي ليبيّن لنا المنيف من خلاله، مدى كره العراقيين –مثلاً– لأيّ تدخّل أجنبي في شؤونهم، أو ليبيّن مدى تضامنهم في الملمّات كما في مواجهتهم لفيضان دجلة المدمّر، و "ليرسم –في المجتبى– الشخصية العراقية من قبل أن يعمل على رواية تشكّل الأحداث ذروتها، لأنّ الحدث في –أرض السواد– هو العراق".

مرة أخرى لا نريد أن يُفهم من الكلام المُسلّف أنّ المنيف أهمل الأحداث في روايته لحساب الشخصيات، إذ لا شخصيات بدون أحداث، والعكس صحيح أيضاً، ولذلك اشتغل على نسيج روايته بكثير من الدأب والروية، فلقد وصل داوود باشا إلى سدّة الولاية في فترة حرجة، وأراد أن يبني –كما نوهّنا من قبل– في العراق دولة قوية حرّة في إرادتها، فقضى في طريقه على تمرّد قبائل الفرات الأوسط، كما

قضى على تمرّد بدو الجنوب، وعمل على استمالة آغاوات الشمال لكي لا يلحقوا بكر منشاه المتربصّة بالعراق، فيما اتّبع سياسة متوازنة وحذرة مع اسطنبول، ولذلك لم يقع في الفخّ الذي نصبه له القنصل الإنكليزي ريتش، عندما عرض عليه تسليح جيشه بأسلحة إنكليزية، ذلك أنّ قبوله عرضاً كهذا قد يُفسّر من قبل السلطان تفسيراً لا يصبّ في مصلحته، وينهي حياته السياسية، ثمّ راح ينتزع امتيازات الموالين لبريطانيا، وينقض تدخّلها في شؤون البلاد بالتدريج، حول هذا المحور رسم المنيف دوائر أخرى تداخلت معه بتداخل المكان والزمان والحدث، فالقنصلية الإنكليزية موجودة في بغداد بقوة، ونشاطها يبدأ بالتدخّل في رسم السياسة

العراقيـة، ولا ينتهـي عنـد حـدود دراسـة التربـة والميـول ومنسـوب الميـاه والآثـار والعـادات واهتمامـات النـاس، أمزجتهم وتوجهاتهم، إنها إذن- دولة داخل الولاية، ومن قبلها كانت القنصلية الفرنسية أيضاً تسعى في الاتجاه ذاته، لكنّها تراجعت بسبب خسائر دولتها المتكررة أمام البريطانيين في ما عرف بحرب السنوات السبع(9)، ثمّ فـي هزيمـة نـابليون النـهائية أمـام أوروبـة بزعامـة الإنكليز، أمّا كرمنشاه فلا تقف -هـي الأخرى- علـى الحيـاد، ربّما لأنـها لا تريد أن تنسـى بأنَّ العثمانيين هم الذين انتزعوا العراق منها، فيما تبدو مطالـب اسطنبول بـلا نـهاية، وبين هؤلاء وأولئك ثمة تجّار يهود، وقبائل بدوية متبدّلة الهوى، ربّما لأنـها لا تدرك ما يُحاك للبلد، أو يُدبّر لـه، وثمة أيضاً، وقبل هؤلاء أو أولئك، سكّان العراق من البصرة إلـى الموصل، ولكلّ واحد منـهم حكايـة يتداخل فيها العام المجبول بالقهر بالخاص مشتملاً علـى المادي والروحي، الذي قد يذهب بعيداً فـي التـاريخ أو التراث، ثمة -إذن- الملا حمادي والأسطة عواد والحاج إسماعيل والحاج صالح العلو وحسّون وذنّون والحاجة أم قدوري وسيفو وبدري العلو وقادر، ولكلّ منـهم حكايتـه، وكلّ حكايـة تنـال حقّها من الاهتمام، لكن الإحاطـة بهذه الحكايات والقصص -فـي هذه العجالـة- تبدو بحكم المستحيل، رغم أنَّ هذه الحكايات هـي التـي تُكسب المتن الرائحة واللون والهوية، وتبعث في أوصاله الحياة.

أمّا كيف جسّد المنيف متنه فنيّاً، فإنّ أولّ ما يتبادر إلـى الذهن هو ذلك التشابه فـي الشكل -الذي خبط إيقاع العمل- مع إيفوأندريتش في روايتيه "جسر علـى نـهر الدرنيا" و "وقائع مدينة ترافنك"، وهو تشابه لا يدخل قطعاً في باب التناص، إذْ ليس من المعقول أن يعمد روائي من مستوى المنيف إلـى النسج علـى منوال روائـي آخر بعينـه فـي ما يشبه التلبّس، بل يدخل فـي باب وحدة المنـهج وطريقة العمل، إذ أنّ أندريتش فـي "وقـائع مدينـة ترافنك" مثلاً تصدّى لتسجيل يوميات الاحتلال العثماني فـي منطقة البلقان، البوسنة تحديداً، وهذا ما فعله المنيف فـي "أرض السواد" أيضـاً، ولكن وكما أسلفنا مـع فـارق التـاريخ والجغرافيا والموروث، وعليـه يمكن القول إذن إنَّ ثمة تشابه فـي الظروف والمفردات، فـي الإطار العام، لكنّ المسافة والاختلاف فـي طبيعـة البشر أو التفاصيل خلقت عملين كبيرين لكلّ منـهما هويته وخصوصيّته غير القابلتين للمناقلة أو التكرار.

ولا يقتصر مفهوم التسجيل هنا علـى حفظ يوميات أضحت اليوم فـي ضمير الماضـي، رغم أهميـة هذا المفهوم باعتبار الأدب ذاكرة الأمة حينما لا يكون ثمة تاريخ سوى التاريخ الرسمي، الذي ينصّب علـى تحسين صـورة السلطـة وتزيينـهـا، ذلـك أنَّ الأدب لـيس ذاكـرة وحسـب، ولـذلك فـإنّ الأديـب يلعـب بالأحـداث إذا جـاز التعبير، يعيد ترتيبها، وقد يهدم هنا، ويعيد البنـاء وفق تصـوّرات ورؤى خاصـة، ليتمكن من أن يقدّم مقولـة العمل، التـي تعكس الواقع بأبعاده الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، بما يشـي بآفاق المستقبل فـي ما يشبه الاستشفاف، بعيداً عن الوعظ أو الخطابة، ولهذا نقول إنّ عمل الأديب يقوم أساساً علـى الخلـق، ولا شكّ أنّ هذا هـو مـا قـام بـه المنيف ببراعـة، وإلاّ فمن أين جاءنـا اليقين بـأنّ "أرض السـواد" تذهب إلـى المستقبل من خلال استنطاق التاريخ، وأنّ رجلاً كالمنيف تضرّج بدم الهزائم السياسية لا يمكنـه بأيّ حال أن يكون ماضوياً، لينجز عملاً يتسّم بالفوتوغرافية، أو التقريرية الممجوجة عن ماضٍ تصرّم وانقضـى!؟

الملمح الثاني الذي راحت الصفحات تنضح به فـي "أرض السواد" هو النفس الملحمـي، وهو نفس تجلّـى فـي أعمـال المنيـف بتفـاوت بـدءاً "بالأشـجار واغتيـال مـرزوق" عبـر النفـي الـذاتي لإليـاس نخلـة، ومـروراً بالاستشهاد اللاهوتي لعسّاف علـى أطراف صحراء الطيبة فـي "النهايات"(10)، لكنّه أخذ مداه فـي "مدن الملح" ليس من خلال اختفاء متعب الهذّال فحسب، بل عبر الامتداد في الزمن الروائي، المحدّد علـى أساس الحوادث

من مثل سنة المحل، واتسّاع الرقعة الجغرافية لتعطي صورة كلّية عن الواقع الموضوعي في الخليج، في معرض انتقاله من التشكيلة القبلية ذات الديموقراطية البدائية إلى نظام الدولة غبّ مجيء "الأمريكان" وظهور النفط، وهذه الصورة الكلية بحسب لوكاتش(11) هي من مميزات الملحمة باعتبار الرواية الوريث الشرعي لها، وهكذا امتدت مفردات البنية الملحمية إلى المتن في "أرض السواد" إذ تفترض الحدث، إلاّ أنّ الإنسان تقدّم على هذا الحدث بما هو مصدر هذا الحدث، إنّ المنيف وهو يقدّم الإنسان داخل عمله نجح في أن يعكس نظرة الشعب إلى العالم عبر أحداث تؤثّر في مصيره، إنّما كان يقدّم ما ينبغي أن يتجلّى في الملحمة، ومن هنا -ربّما- انعدم الصدام المركزي في العمل لمصلحة كلّية الحياة، أو لمصلحة الأطروحي/ الجمالي المتجلّي في طرح هذه الحياة من زاويتها الشعبية، ولذلك انجدل الخاص بالعام، فاتّحد الناس في وجه الفيضان، وبدوا مستعدين لبذل الغالي والنفيس من أجل رحيل الأجنبي عن بلادهم، وهذا أيضاً خصيصة ملحمية تميّز هؤلاء البشر.

وفي "أرض السواد" ثمة احتفاء مذهل بالتفاصيل يصل إلى حدّ العشق، حتى إنّ القارئ يكاد يحكم على العمل بأنّه رواية تفاصيل! لقد بدا احتفاء المنيف بالتفاصيل واضحاً في خماسيته "مدن الملح" أيضاً، إلاّ إنّها هنا اشتُغلت بما يشبه النمنمات التي تعطي تمام الصورة كمالها وبهاءها، ورغم كثرة تلك التفاصيل، الدقيقة جداً في كثير من الأحايين إلاّ إنها لم تخرج عن السياق العام، بل تناغمت مع المبنى والهدف، فلا استطالات أو زوائد، ومن ثمّ فلا ترهّل بل انسجام الجزء في كلّ بانورامي كان أساساً في صلب الهدف، ويمكن القول بأن الرواية كانت ستفقد الكثير من ظلالها وإيحاءاتها ودقتها في التعبير عن الواقع لو إنّها أسقطت هذه التفاصيل من حسابها، إنّ شخصية كسيفو ما كانت لتتحصل على ما تحصّلت عليه من صورة في أذهان القرّاء لو لم يشتغلها المنيف بكلّ هذا الولع، بكلّ هذه التفاصيل، صحيح إنّ سيفو هذا لم يحارب كالأبطال الملحميّين القدامى قوى ميتافيزيقية، ولكنّه حارب كلّ مظاهر اللا إنسانية التي تجتث قيم شعبه وتعبيرها، ولهذا قلنا إنّه مع غيره يظهرون كتجلّيات ملحمية قد يقدمون حياتهم ثمناً لمواقفهم، وبهذا المعنى -أيضاً- نقول بأنّ المنيف كان يبحث في القوى الداخلية لأبطاله، ليثبتوا جدارتهم، موقظاً البطل النائم في الإنسان العادي، تماماً كما كان يفعل أكسوبري أو دوستويفسكي أو حتى آتيماتوف.

إنّنا نكاد نجزم بأنّ الكلام عن "أرض السواد" لا يستوي من غير المرور على لغتها، لا سيما إذا علمنا بأنّ المنيف كان مشغولاً بهاجس اللغة الروائية ومشكلاتها، وأنّه أفرد مساحة لهذه المسألة في كتابه "الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية"(12)، ذلك إنّه يرى في اللغة الأداة التي يشتغل بها/ وعليها الأديب عموماً، وإنها- نقصد هنا اللغة العربية على وجه الخصوص- تشكو تقليدياً من الديباجة والإنشاء، كما تشكو من المسافة الكبيرة بين العامية والفصحى، ولذلك لم يكتفِ -من موقعه كروائي- بالجانب التنظيري للمشكلة، بل حاول أن يقدّم اقتراحات عملّية بهذا الصدد، تجلّت في متونه الروائية، ولعلّ إنجازه الأبرز في هذا الجانب تجلّى في "مدن الملح"، إذ عمد فيها إلى اختصار المسافة بين العاميّ والفصيح، من خلال تفصيح ما يمكن تفصيحه من العامية، مسخّراً لذلك الأمثال والحكم وإيحاءات اللغة الشعبية وظلالها، ومؤسّساً بذلك لما يمكن تسميته باللغة الثالثة، ولقد حمل الحوار العبء الأكبر في محاولته تلك، إذ اشتغل المنيف عليه ليعبر عن مستويات الشخوص ومفاهيم الناس، ومعتقداتهم، وأفكارهم في بيئة بدائية، ما يخدم النفس الملحميّ في المتن من جهة، وليقارب بينه وبين الفصحى ضمن الحدود التي لا يفقد فيها روحه، وقدرته على الإيحاء، ربّما لأنه كان يدرك بأنّ اللغة في عمل كهذا- عدا عن كونها وسيلة تعبير وتفاهم وأداة

تفكير- هي قوة وحضور دائمان، كما هي حالها في المجتمعات البدائية(13).

أمّا في "أرض السواد" فلقد تابع المنيف العمل في الاتجاه ذاته، إذ حافظ على جماليات اللغة لإيمانه بأنّ لغة الأدب لا يمكنها أن تخلو من تلك الجماليات بما يوفّر عنصر الإمتاع فيها، لكنّه أسقط عنها ديباجتها التي تنشئ عادة فضاءً باللغة لا بالحدث، ولهذا جاءت لغته على درجة كبيرة من الاقتصاد اللغوي، رغم الاتّساع في رقعة المكان والزمان والحدث، وذلك لكي تعبّر بدقة عن موضوعها وفكرتها، كما تابع الشغل في اختزال المسافة بين العامية والفصحى، لكنّه عندما انتقل إلى الحوار "اضطّر" إلى أن يسلك سبيلاً مختلفاً، فلقد جاء هذا الحوار باللهجة العراقية، نقول "اضطّر" لأنّ لجوءه إلى اللهجة المحكية في "أرض السواد" منحها أو أسلمها لسلاح ذي حدّين، إذ إنّه -من جهة- أبقى العمل في إطار المحلية، وهذا ما قد يعيق إيصال المتن إلى أجزاء واسعة من الوطن العربي، بسبب اختلاف العراقية المحكية عن لهجات بلاد الشام ومصر والمغرب العربي، ولكنّه -من جهة أخرى- مكّن المنيف من تحقيق غايته في مقاربة الشخصية العراقية، والتحرّي في مكوّناتها التي تشكّلت عبر مئات السنين، بما طرح السؤال إنْ كان ثمة خيار آخر أمام المنيف يحقق له الغايتين بآنٍ! لقد تفكّرنا في المسألة طويلاً، وقلّبناها على وجوهها، لكنّنا اضُطرنا -بدورنا- إلى الإقرار بأنه لم يكن يملك خياراً آخر، وذلك لأن اللهجة العراقية وحدها كانت تستطيع أن تعبر عن الأفكار الكامنة خلف تلميحاتها، وتورياتها، وإيحاءاتها، وسخريتها اللاذعة.

إنّ لغة الحياة، لغة الناس، هي غير لغة الكاتب، رغم أنّ المنيف حاول قدر المستطاع أن يطابق بينهما، ومن هنا جاء الافتراق بين لغة الكاتب التي يحكمها مبدأ الحذف والاصطفاء، ولغة الناس التي يتمسكّون من خلالها بأساليب تفكيرهم، بما يطيل أمد بقائهم، ويحفظ لهم جزءاً من حياتهم السابقة المستكنّة للغة وباللغّة، ولكنّنا مع ذلك نرى بأنّ للغّة قوانينها التي تفلت أحياناً من طرفي المعادلة، وتتمرّد على ضفتّيها لتتمكّن من تشكيل الأحداث في ذروتها، وترقى بالفنيّ إلى مستويات لا تدانى، كما في المقطع الذي يصف مهيوباً، حصان بدري الحاج علو غبّ مقتل فارسه! لقد تفجّرت اللغة بين يدي المنيف، وتلوّنت بألف لون لتتمكّن من الإحاطة بالحدث وحيثّياته، ولا يقلّ المقطع الذي يصف فيضان دجلة بشيء عن المقطع السابق، ممّا يدفعنا للتساؤل هل حقاً عندما تتّسع الرؤيا تضيق العبارة!؟

وأخيراً، ربّما كان من المناسب أن نقف قليلاً على الطبيعة في "أرض السواد" وبخاصة في وظيفتها داخل المتن، ذلك إنَّ المنيف نجح في أن يخرج بالمكان عن حياده، ليشارك أبطال العمل أحلامهم ومشاعرهم وانكساراتهم، ويندغم بمصائرهم، بعد أن تحولّت إلى رمز يحمل دلالة الأحداث، أيّ إلى فضاء روائيّ ينضوي على العناصر الروائية! صحيح إنّ صورة المكان في الرواية لا تطابق المكان المحسوس، لأنّ اللغة لا تجسّد أبعاده كلّها من جهة، إلاّ إنها تفرد مساحة للخيال في إعادة بنائه، ومن ثمّ بناء المرحلة التاريخية التي يحتضنها من جهة أخرى، إنّ فيضان دجلة في ثورته يبدو وكأنّه يشارك الأهلين نقمتهم على الأجنبي، ولذلك فهو يهاجم صوب الرصافة أو صوب الكرخ، ولا يوفّر البساتين المترامية على ضفتيه، جارفاً معه الطين والحيوانات النافقة وبقايا الأشجار والأغصان والجذور، لكنَّ هذه الطبيعة ستختلف -من كلّ بد- عندما تسافر ماري برفقة زوجها ريتش صوب الشمال في فصل الربيع، ليتفاجأ بالأرض تنتفض بعد طول سبات، وتتلوّن بألوان لا تخطر في البال، فتتزيّا الروابي والتلال بألوان أزهارها، وتتدثّر بخضرة متفاوتة في درجاتها، وتنشر في المدى أريجاً مسكراً، أو عندما يجري الحديث عن صباح خريفيّ بارد في بغداد، أو عندما

يتصدّى المتن للهيب الصيف الحارق في برّ العراق، الذي يثقل على الأبدان والأرواح معاً.

وتغيّر الطبيعة هذا في حالاتها كافة ليس مجرّد تبدّل في الفصول، إنّه يحقّق للمنيف أكثر من هدف فهو يوقعن العمل، وينسبه إلى مكان مُحدّد من جهة، ويرتبط بالحالات النفسية للشخوص في مشاعرها المحتدمة والمتناقضة، بما يتواشج مع هذه الحالات، ويهيء القارئ لها من جهة أخرى، إنّ القداح والرزاقي وخضرة النخيل في تموّجها وتدرجها والفرات في أحواله المختلفة حاضر بقوة في "أرض السواد" ولكن كبطل مواز، وليس كمجرّد إطار.

بقي أن نقول لقد أكمل المنيف الأغنية حتى آخرها، وهي بمقدار ما توازي التاريخ، وتمتح من وثائقه المبثوثة في المتن داخل أقواس التنصيص، فإنّ الخيال لا ينقصها في إكمال الصورة، ذلك إنّ الرواية تتكئ على التاريخ، لكنّها تتجاوزه لقراءة مجتمع أحزانه وطموحاته وأحلامه(14)، وما هذه الصفحات إلاّ قراءة سريعة، وانطباع ذاتيّ عن رواية تستحقّ منّا أكثر من مجرّد قراءة.

❑

هوامش البحث:

1- ثورة الزنج في سواد العراق 225-270هـ.
2- ثورة القرامطة في جنوب العراق والبحرين 286-467هـ.
3- سهل الغانج: الحوض الذي يحيط بنهر الغانج في شمال الهند.
4- اليانغ شي، الهوانغ: نهران يقعان في الصين.
5- أرض السواد- عبد الرحمن منيف- المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع/ الدار البيضاء- ط1/ 1999.
6- لا يشير العام 1814 إلى العام الذي توفّى فيه محمد علي باشا، بل إلى العام الذي فرضت عليه الدول الأوروبية والدولة العثمانية تسوية 1841، بعد أن عملت على إخراج ابنه إبراهيم باشا من بلاد الشام، وقوضّت حلمه في بناء دولة قوية وحديثة في المنطقة.
7- حصلت ألمانيا على امتياز خط حديد بغداد -هامبورغ من الدولة العثمانية في عام 1903.
8- كلّ ما ورد بين قوسين اقتطع من المتن في "أرض السواد" على سبيل الاستشهاد.
9- حرب السنوات السبع 1756-1763 بين فرنسا وانكلترا، وفيها خسرت فرنسة مستعمراتها في كندا وأجزاء من الهند لمصلحة انكلترة.
10- البطل الملحميّ عند عبد الرحمن منيف -أحمد جاسم الحميدي- دار الأهالي، دمشق ط1/ 1987.
11- الرواية والتاريخ -جورج لوكاتش- وزارة الثقافة- بغداد 1978.
12- الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية -عبد الرحمن منيف- دار الفكر الجديد- بيروت ط1/ 1992.
13- البطل الملحمي عند عبد الرحمن منيف- مصدر سابق.
14- مجلة الطريق- العدد 2/ 1999، تقدمة فصل من رواية "أرض السواد" للروائي د. عبد الرحمن منيف.
15-

محمد باقي محمد

□□

قراءات... قراءات... قراءات

المرأة في

الرواية الفلسطينية (65-

يعد فن الرواية، من أكثر الفنون الإبداعية.. المعبرة عن الحياة والفعل الاجتماعي، وذلك نظراً لما تمنحه طبيعة هذا الفن من نقل الأحداث والوقائع والصور والطبائع البشرية.. نقلاً حياً يتفاعل فيه وجدان المرسل /الروائي والمرسل إليه/ المتلقي، القارئ.

من هنا وجدنا الرواية تأخذ مداها الواسع في الحياة العربية ممتدة من الحكاية في سياقها التقليدي الشفاهي /غالباً، إلى موقعها الجديد من خلال التأثيرات الأجنبية في الأدب والفن والثقافة العربية عموماً. وليس إشكالاً أن تكون الرواية العربية قد استقت أسسها من آبار غير عربية.. ذلك أنها في هذا الاستقاء، تمكن من توظيف هذا الفن توظيفاً قطرياً /محلياً، وقومياً/ عربياً وإنسانياً ينتمي إلى الواقع الإنساني في كل مكان.. وبعيداً عن الحدود الجغرافية.

وفي دراسة حديثة للدكتور: حسان رشاد الشامي/ "المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985" هناك مراجعة متأنية وتفصيلية تتعلق بموقع المرأة/ الجنس الآخر في النص الروائي الفلسطيني، وذلك من خلال الوقوف عند (18) رواية فلسطينية لثمانية روائيين فلسطينيين هم: غسان كنفاني، أميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، رشاد أبو شاور، سحر خليفة، ليانه بدر. سميح القاسم، يحيى يخلف.*

وقد يكون عدد الروايات والروائيين كافياً لدراسة موضوعة المرأة.. بعيداً عن موضوعة الرجل.. إلا أن إيجاد الفواصل في حياة اجتماعية كلية، يخضع لطقوسها ووقائعها اليومية الرجل والمرأة على حد سواء، يعد محاولة عسيرة عن تبرير أحادية الجنس.. خاصة وأن الضغوط والمآسي التي تعرض لها الشعب الفلسطيني لا يمكن أن نفصل فيها المرأة عن الرجل.. نظراً لحياتهما المشتركة في ظل بناء الأسرة والكيان الاجتماعي على نحو كلي..

كذلك لم تكن هناك حدود أو فواصل، خضعت أو عاشت فيها المرأة الفلسطينية بعيداً عن الرجل.. الأمر الذي يجعل من إيجاد هذا الفاصل.. إيجاداً مصطنعاً لا يبرره البحث ولا تبرهن عليه الوقائع..

إلا أن الباحث اختار زاوية محددة، جعل من المرأة محورها على نحو أراد به تقديم الرؤية أو المعطى الإنساني الذي تعامل به الروائي الفلسطيني مع المرأة..

وسواء كان باعث الكتابة ينطلق من الروائي /الرجل، أو الروائية/ المرأة، فإن د. حسان الشامي أراد أن ينظر إلى صورة المرأة في هذا النص الروائي وكيف تم تجسيده، خاصة وأن المرأة الفلسطينية لم تشهد من التعليم إلا النزر اليسير في ظل الكيان الصهيوني، والمتيسر للمرأة الفلسطينية كان في الغالب خارج حدود أرض فلسطين المحتلة إلا في نطاق ضيق جداً.

ومع مأساوية هذا المشهد، نجد أن المرأة الفلسطينية كانت تتطلع إلى وجود أسمى في وطنها فلسطين، ووقفت إلى جانب الرجل وقفة مسلحة واثقة وشجاعة.. وتعزيز دور النضال على كل الجبهات التي خاضها الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال الصهيوني.

وإذا كان الباحث قد أخذ على عاتقه دراسة أبرز رموز الرواية الفلسطينية، فإنه قد أهمل رموزاً أخرى.. لعل من أبرزها: فيصل حوراني، هشام الشرابي، يوسف شرورو، نواف أبو الهيجا، وليد أبو بكر، د. أفنان القاسم، أمين شنار، نبيل خوري.. وسواهم..

كما أشار إلى عدد من الأعمال الإبداعية على أنها روايات فلسطينية منها: "لكع بن لكع" وهي مسرحية لأميل حبيبي وليست رواية، كما أن "الطبيب رغم أنفه" مسرحية شهيرة لموليير.. وليست رواية لحبيب مارون، كما أشار الباحث.

على أن الباحث حدد منهج بحثه بالمنهج الاجتماعي في تحليل الشخصية الروائية، واعتمد المنهج البنيوي التكويني في الدراسة الفنية.

ونحن نعتقد أن كلا المنهجين لم يحققا النجاح الذي كان يراد تحقيقه لمثل هذه الدراسة المعمقة.. وكان المنهج السايكولوجي هو المنهج الوافي الذي يمكن أن يحقق للباحث الهدف الذي أراد إنجازه..

ولا نريد بهذا الاعتقاد أن نلزم الكاتب باتخاذه.. فمثل هذا يعد استلاباً لحرية الباحث واختيار المنهج الذي يحقق رؤيته، إلا أننا أشرنا إلى المنهج المناسب انطلاقاً من موضوعة البحث.. ذلك أن تحديد شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية، يحتاج إلى معرفة سايكولوجية المرأة الفلسطينية تحديداً، وإن كانت تختلف عن شخصية المرأة العربية- وإن كنا لا نجد مثل هذه الفوارق إلا في حدود ضيقة جداً- ولعل تحليل شخصية الفلسطيني مواكبة سليمة، وكذلك تأثير الحدث السياسي، وتماس الشخصية الفلسطينية -رجلاً وامرأة- بالشخصية الصهيونية.. مسألة واردة حتى يكون البحث أكثر دقة في علميته وبناء أسسه وإغناء منطقه وإذا كان الباحث قد قسم بحثه إلى ثلاثة أبواب هي:

1- المرأة والواقع

2- نماذج المرأة

3- المرأة فنياً

فإن هذا التقسيم لا يمكن أن نعده تقسيماً سليماً.. فواقع المرأة مرهون بالنموذج الذي يقدمه، وهذا النموذج الذي يدرسه لا ينسلخ عن الزمان والمكان.. فالبيئة حاضرة والتماس قاسم مشترك يجمع الفرد مع الآخرين في مؤثرات متبادلة.. وفي مكونات هذا الواقع ومتغيراته لا بد من دراسة الشخصية التي ليست بمعزل عن واقعها..

من هنا نجد أن الأبواب الثلاثة التي قسم الباحث بموجبها بحثه تبدو متداخلة مع بعضها ولا يمكن

فصلها عن بعضها.. وهذا خلل في بناء منهجية البحث.. ويشكل خللاً واضحاً في النظم البحثية العلمية التي تتوخى الوضوح وسلامة التخطيط.. وصولاً إلى نتائج منطقية سليمة خالية من الإنشائية وإطناباتها غير السليمة..

وإذا كان الباحث يعد "البداية الحقيقة للرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة" فإن مثل الإقرار أو الحكم المطلق، يحتاج إلى ما يدعمه، وليس مجرد أن نطلقه وننسحب عنه دون أدلة..

ومثل ذلك: "أصبح الهم الوطني يحتل مساحات الصفحات كلها التي تطمح إلى التعبير عن تجربة الاقتلاع والنفي".. ومع أهم وصحة ما ذهب إليه الباحث إلا أننا لا يمكن لنا تعميمه.. فروايات جبرا إبراهيم جبرا على سبيل المثال تخلو من هذا الهاجس.. ولا تنشغل به إلا في حدود ضيقة جداً لا تشكل محور الشخصيات التي عالجتها رواياته.

ولا نعرف كيف بنى الباحث تصوره عندما يشير إلى أن "الرواية الفلسطينية شهدت انحساراً ملحوظاً لصورة الرجل التقليدي بعكس ما رأيناه من حضور واضح لصورة المرأة التقليدية..

والغريب في الأمر أن الباحث يستند في هذه المسألة على كتاب "الرواية السورية في بلاد الشام" لإيمان القاضي.. ونحن نعتقد أن هذا المصدر لا يغني ولا يتلاءم مع طبيعة دراسة الباحث أساساً ولا يعد ما ورد فيه قائماً على نظرة واضحة للرواية الفلسطينية التي تختلف في أكثر من جانب مع الرواية السورية وسواها من الروايات.. فعل أي أساس اعتمد الدارس على هذا المصدر وأراد به أن يدعم وجهة نظره؟.. ومن جانب آخر هل تكفي ولادة روائي في فلسطين المحتلة، لنعده روائياً فلسطينياً.. وإن كانت رواياته خارج الاهتمام بالمرأة وبالقضية الفلسطينية وأرض الولادة البكر أصلاً؟

المبدع الراحل جبرا إبراهيم جبرا، فلسطيني الأصل، لكن مدار إنشغال رواياته خارج هذا المحور.. وعالمه غير العالم الذي يدرسه الباحث وهذا ما يعترف به الباحث وهو يتحدث عن روايتي: "السفينة" و"البحث عن وليد مسعود" لجبرا..!

والروائية: سحر خليفة، كتبت رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" تناولت فيها الواقع والأزمات والاحباطات التي تواجه المرأة العربية المثقفة عموماً، وليس المرأة الفلسطينية تحديداً.

فهل نعد كل روائية /أنثى تكتب عن المرأة.. مدار الإبداع عندها لا يدور إلا عن المرأة وعن المرأة الفلسطينية بالذات؟

إن الباحث الكريم، يحاول أن يجر الجميع إلى موضوع بحثه، يلوي عنق مصادره ومراجعه لتكون مجتمعة وهي تصب في دائرة بحثه ولا تخرج عنه ولا تنشغل بسواه.

صحيح أن المرأة العربية تلتقي في همومها واهتماماتها –كما قلنا– مع المرأة الفلسطينية، وفي كثير من الأحيان مع المرأة، الكائن في كل مكان.. إلا أن هذا التعميم لا يبيح للكاتب التخصيص.. بينما يصح العكس.. باعتبار أن جنس المرأة.. وجود أممي لا قطري ضيق ولا قومي محدود.

كذلك لا يمكن للمرأة أن تعيش في مناخات أحادية بمعزل عن الرجل وعن المجتمع عموماً، ذلك أنها كائن اجتماعي بطبعها.. وليس بمقدورها أن تنسلخ عن محيطها كلياً إلا في حدود ضيقة واستثنائية لا يمكن القياس عليها ولا اعتمادها قاعدة.

إن الجهد العلمي الذي قدمه د. حسان رشاد الشامي، جهد واضح ويدل على عناء كبير في الحصول على مصادر بحثه والانشغال في تحليل النصوص الروائية وما يرافقها من دراسات معمقة في الفن الروائي.. إلا أن هذا البحث على الرغم من ما يحمله صاحبه من حرص وانتباه ونقاء ومسؤولية، يظل جهداً يعرض نفسه للمناقشة وللإيضاح وللإضافة وللحوار الجاد المخلص من أجل الوصول إلى أكثر الحقائق دقة وموضوعية وهذا هو ما يهدف إليه الباحث الفاضل وما نهدف إليه نحن كذلك عندما نقدم هذه المناقشة الموجزة التي تسعى مخلصة لمزيد من الدقة والكثير من ضوء المعرفة والحوار الفاعل.

***المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985/ د. حسان رشاد الشامي/ منشورات اتحاد الكتاب العرب /دمشق 1998**

حسب الله يحيى

□□

قراءات... قراءات... قراءات

من ملامح القصة عند المرأة الفراتية

ثلاث قاصات نموذجاً

مقدمة

لست بصدد إجراء عملية إحصائية لمن كتب القصة في محافظة دير الزور من النساء فهذا عنوان عريض يلزمني باستعراض أسماء من كتب القصة في وادي الفرات من جرابلس على الحدود التركية إلى مدينة البوكمال قديماً وحديثاً وهذه أمنية أرجو تحقيقها لكن المحاضرة مقتصرة على ثلاث قاصات معاصرات من مدينة دير الزور وهي جزء من مشروع أرجو أن يساعدني الله على إتمامه.

وفي جعبة الفن القصصي كثير ممن كتبن القصة وكان الجنس يصبغ آثارهن أذكر منهن أمية الجاسم والجنس عندها تجربة وهواجس وليندا وترونده وشذا منديل والجنس عندهن تطلع وأحلام وفينوس حيجي والجنس عندها محاولة يائسة ورؤية شفافة.

وانتصار عكيلي: والجنس عندها إضمامة فرح ومعاناة تلك رؤية قابلة للنقاش واقتصر في هذه المحاضرة التي أرجو أن تكون خفيفة الظل على ثلاث قاصات نموذجاً (شذا برغوث- هيام مفلح- عبير عزاوي).

1-النموذج الأول: شذا برغوث: قاصة موهوبة تمتلك رؤية إبداعية نافذة وجرأة نادرة في عرض

المواقف إذ تسبغ عليها مسحة ساخرة مع القدرة على امتلاك أدق الأحاسيس المكتوبة في فرجة الحدث السردي لكنّ جرأتها تبقى مشوبةً بالحذر تعطيك كلّ شيء ولا تمتلك مشكلتها الذكاء والحساسية المفرطة والخوف من المجهول، وهي لاعبة شطرنج ماهرة تدرك موقع الملك في ساحة القتال وتعي دور الوزير وهي كذلك تعرف مهمة البيدق والحصان والقلعة وتلك جمالية اللعبة وقدرها.

وهي كذلك تدرك أنّ كلمة ما قد تحمل انهيار مملكتها من القعر ونفسها مفعمة برؤى لا حدود لها أو قل: هذا ينسحب على بطلة قصصها ولا تمتلك التعبير عنها صراحة. عقدتها الرجلُ قد تألفه صديقاً وتحبه ولداً ولكنها في أعماقها تزدريه رجلاً متسلطاً فهي محبطة من الداخل. متزوجة عذراء تحدثك عن كل شيء وهي في الحقيقة لا تتحدث إلا عن الرجل شغلها الشاغل تصوره سادياً دائماً يمثل النقيض والمرأة في نظره ليست أكثر من لوحة يستمتع بها وهذا الإدراك في اللاوعي تجد تفسيره في كل ما خلفته من قصص.

وقد أصدرت مجموعتين هما (اللوحة) وهي سبع عشرة أقصوصة والمجموعة الثانية (مشروع رواية) مضمونها مذكرات شخصية اسمتها "لوحات على جدار ريفي عتيق" وقد جاءت لوحاتها في سبعة عشر مشهداً وخاتمة وهذا أغرب الصدف ولا أعتقد أنّه مقصود لذاته.

بطلة شذا أنثى مكتملة تتوق إلى التعبير عن مشاعرها بلا حدود وفي هذا تعويض عن الحرمان الذي يخلد في أعماقها إلى حد عميق وترغب في التعبير عنه على أرضية من واقع مقيد بألف قيد وقيد!

هي جميلة ذكية حساسة وتلك محرضات للرجل ولكنها تفتقده رؤيا وإن أحسته رؤية وهذه مشكلة محيطة سلفاً وعلى الرغم من توهجها بإشعاعات السعادة والكمال لكن الجوع بل الفراغ يملأ كل عالمها. وحروفها تحدث عن هذا بأعلى ما تمتلك من إفصاح تريد أن تبوح وتخونها الشجاعة وتلك عقدتها وأعظم عيوبها أنها لا تستطيع مجابهة الجمهور وتضطرب في القراءة خوفاً من كشف أوراقها فقد أرى إخفاقها بسرعة السرد وقد بدأت مؤخراً تتحرر من هذه العقدة.

في حديثها الشخصي شيء كثير مما تكتبه وأحياناً تحسّ بالازدواجية لكنها تبدو واضحةً حتى في ازدواجيتها وفي قصة واحدة فقط تستطيع أنّ تكتشف أبعاد شخصيتها الفنية والسلوكية.

في أقصوصة (الكاتبة) تجسد شخصيتها (إدمانها على القراءة أكثر فأكثر وتسلل البرودة إلى علاقتها بمعتز – الرجل – نتيجة الإحباط الذي كانت تشعر به يتملكها أكثر فأكثر صارت تقرأ عن علاج الإحباط والكتب النفسية والفلسفية وكل ما يقع بين يديها جادة هي في محاولة التأقلم لكنَ شيئاً ما في داخلها هو الذي لا يريد ذلك فتنتابها حالات من الغضب الشديد فتثور دونما سبب ثم لا تلبث أن تعتذر أحياناً أخرى.

حاولت أن تجد ما يشغلها فراحت تكتب ما يعتمل داخلها على الورق أو تكتب أبياتاً متواضعة من الشعر، تفرح كثيراً، ممتعة تلك اللعبة تعجبها تتعلق بها) ص/27/ اللوحة.

الزواج في نظرها ليس أكثر من كهف مجهول الأغوار وقد دخلته في جسدها دون الروح ولعل أقصوصة /انفلات/ في مجموعة (اللوحة) تجسّد كل هذه المشاعر والهواجس. وعنوان الأقصوصة بحدّ ذاته إرهاص مكثف لكل معاناة المرأة التي تحس بغربة الحياة المفروضة عليها والمصدر "انفلات" يوحي بالمخزون الثقيل والموروث الأبدي لمعاناتها ولا يحررها منه إلا أحلام الليل "بعد منتصف الليل يتسرب السكون إلى الكون تدريجياً يتأبط ذراع الظلمة ويتقدمان رويداً – وهنا مجال تفسير إحساسات مكبوتة وهي تقول (تتحرر

الأماني وتنشط أحلام اليقظة ترفرف أجنحةُ الحرية وتنطلق الأفكار) ص9 /اللوحة/ إنها أحاسيس القاصة المتحررة من كل قيد هي أمام هواجسها ترسم جوعها الخالد وتستعرض عبودية الواقع وقيوده بصور شتى والرجل أحد هذه الشخوص لا تهمه غير ذاته فيبدو "ممدداً على مرتبة إسفنجية يرفع رأسه على عدة وسائد مستقبلاً جهاز التلفزيون الملون يدخن سيجارة برائحة خانقة) والمرأة ليست أكثر من جارية عنده (سعاد هاتي الشاي بسرعة تدخل سعاد وقد تدبق شعرها وتطاير وقد شكلت فستانها الطويل بأعلى فخذيها كي يساعدها على الحركة. وضعت صينية الشاي على عجل دون أن تنبس بكلمة وخرجت مسرعةً تعالى صراخ طفل صغير كان في سريره في طرف الغرفة سعاد.. سعاد.. الصغير يبكي تدخل سعاد وقد رفعت يديها المضرّجتين بعصير أحمر وقد تجهم وجهها هزت سرير الطفل.. أطفأ جهاز التلفزيون وبعد أن رفرف علم البلاد معلناً نهاية المطاف.. سعاد..سعاد.. ردت من بعيد نعم ماذا تريد؟ واقتربت ملبية.. تعالي أطفي النور ألم تنتهي من الطبخ بعد ص12/ اللوحة/

ويتجلى رفضها في قمة الانفجار في مثل قولها (شيء ممل بالفعل غسيل.. طبخ.. مسح هيا.. تعالي.. نامي) إنّ مبعث ذلك رجل مرفوض وهي بعد أن تخلد إلى الراحة لتمارس أنوثتها تجده وقد علا شخيره وانتهى إلى كتلة مقرفة (اقتربت على رؤوس أصابعها تمددت على الفراش وجمدت حركتها لم تتنفس حتى علا شخيره برد الضوء الأسطواني وعلا شخير الرجل فطارت تبحث عن ضوء آخر"ص (12) اللوحة.

وانظر إلى لون آخر من سيادة الرجل المرفوض يدخل آخر الليل مترنحاً "يصفق الباب بقوة يضغط مفتاح النور يقترب منها ينظر إليها يركلها برجله" ص(14) المصدر ذاته.

فهي لم تكن أكثر من وسيلة لإشباع رغباته إنها وجبة طعام لوحش مفترس (تجلس إلى جانبه تعبث بخاتمها الذهبي محنية رأسها إلى الأسفل فلا تتحرك يدير وجهها ناحيته يميل إليها تنتفض واقفة وقد أصابتها أنفاسه الكريهة بالغثيان) ص15 وتبقى روح القاصة أو قل البطلة –في نوع من القنوط الخالد (نظرت إلى النوافذ المتبقية لن تكون أفضل من سالفاتها لذا فقد استسلمت وأفاقت من أحلامها لتجد نفسها مضطرة إلى أن ترضخ لواقعها) هذا الحرمان هو محور المحبطات عند بطلة القاصة (شذا) في كل ما كتبته إنها تعيش إزدواجية قاتلة وصراعاً مريراً والليل عدوّها وصديقها مبعث الهموم والأحلام إنّه لوحة اللوحات (السكون والليل في عناقه تنفلت الروح لتسبح في سماوات بعيدة ويتحرر الجسد من إساره ليغدو عملاقاً والليل لوحة بديعة) ص85 أشباح المستنقع.

الرجال بنظرها مفترسون وهم من ذوي الكروش المتخمة (من الغريب أن الصفة الغالبة على الساهرين هي كبر كروشهم وإنْ تفاوتت أحجامها ولكنّ العناية بها والخوف عليها كان واضحاً فمن يمسده ومن يرفعه ومن ينصبه على حرف الطاولة في تفاخر.. ماذا هل هو تاريخ كل واحد منهم" بهذا الاستفهام العريض تدرك ثورتها في أسلوب ساخر تجيد رسمه.

وروايتها لم تكن أكثر من مجموعة لوحات رسمتها ذكرياتها في سنوات زواجها الأولى وانتقالها مع زوجها الصيدلي إلى الريف في محافظة دير الزور اسمتها (لوحات على جدار ريفي عتيق) هذه المذكرات تغيب فيها شخصية الرجل الزوج المرفوض أصلاً وتبقى ذكرياتها المفعمة بالمرارة والرفض هي الطاغية وكان على الزوج –الشخصية المحورية– أن يبدو واضحاً.. لكن ذلك لم يحصل.

إنّ فتات الجنس يملأ الخواطر –عالم استبطاني– ولنسمع إلى هذا الحديث من الزوجة رقم /2/ (وتابعن

أحاديثهن التي دارت حول موضوع واحد... ها ترفه اليوم دروج إي تتصنع ترفة الحياء -إي بس عيب اسكتي وأنت جذايلج مبلولة من الصبح وسلوم شفتو بعيني طالع بالأذان من غرفتج) ص3 من لوحة جلسة صباحية.

(شعرت بالغثيان من باقي أحاديثهن المقززة والتي تدور في أغلبها عما يحدث في الظلمة) ص24

هذا ما تقوله الكاتبة حتى تساند القطط في شهر شباط هو مجال حديث يثير كوامن النفس وله صور تتكرر في الرواية (لا والله ما أمد طولي مع طوله وآني حمده تتابع نجود بسر هذا حقه من عند الله فترد حمده عند الخوسة خلّية يأخذ حقه منها ويتركني غصب ما أريده).

(تنزل القطط من سقف التربيعة إلى الأرض تبتعد متبخرة في جهات مختلفة وقد فضت إشكالاتها) ص38

وحمده هذه الرافضة هي مجال إكبار عند القاصة فهي امرأة حرة تحمل فكراً إذا ما تجاوزنا أسلوبها البدائي الذي ارتأته لتقول لا وقد يكون الأسلوب الأوحد لمجتمعها إنه أكثر شجاعة من الكاتبة نفسها التي لم تقل بعد الصراحة وإن عبرت عنها تلميحاً إن ما تنقله من غناء أو زجل فهو يختار بإحساس فني دقيق (ياعين موليّتي.. يا عين موليا.. ضرب الخناجر ولا هجر الولف ليا).

أشويه محبة ووفا وشوي حنيةْ وعشرة حبيب القلب ولا الحلي بديا

هذه بعض ملامح القصة عند الكاتبة شذا برغوث التي احترمها كثيراً.

النموذج الثاني

هيام مفلح

قاصة تحسن الرسم بالكلمات وتدرك هدفها وتحمل مشروع قاصة كبيرة تجيد رسم الواقع الاجتماعي والنفسي بدقة تستمدها من مهنتها كمهندسة زراعية وفي أسلوبها رصانة وموضوعية وقد تطعم أسلوبها بمسحة شاعرية محدودة. أصدرت مجموعتها الأولى باسم صفحات من ذاكرة منسية وقد قدمت قصتها التي تحمل العنوان بهذه العبارة العبثية والتي تصور طبيعة الأنثى أحس تصوير (أبحث عن وجه يعيد إليّ ذاكرتي فأنا فاقدة الذاكرة) ومن بين ركام أوراقها تأخذ دفتراً تقرأ فيه صفحات لذاكرة ماضية لها أو لبطلة قصتها لايهم المهم أنه أثار فضولها وأنها تحس كل ما فيه لأن هذا الفضول يحرّك نوازع مكبوتة وبكل شفافية العرض تقول (هذا الدفتر قد يكون لي أو لأخرى غيري ومذكرته هذه ربما تمثل ماضينا الذي هرب أو مرحلة من مراحل حياتنا التي ضاعت في أدغال الزمان)ص8.

وبدأت تقرأ لنا الصفحات التي هي في الواقع صفحات حياتها وشغل الفتاة الشاغل هو الرجل كسالفتها القاصة شذا هي تحلم وقد يحصل غيرما تحلم به وهنا بداية الصراع عند المرأة العربية على الإجمال وفي دير الزور بشكل خاص لأنها محبطة من الداخل هذا هو الصراع ونقرأ صفحاتها..

الصفحة الأولى: تبدأ بأوج الصراع وتكشف الهدف في أسطر رسمها العقل الباطن واقعاً معاشاً (كان الليل مقصلة النهار ولحظة الإعلام أملتها ألوان الغسق في تلك الأمسية قالوا للصبية بعد غد تتزوجين كانت في رأسها الأحلام معرشة كالياسمين ندية كحبات المطر ملونة كالربيع بنت قصراً بين النجوم وضعت فيه أسمين: اسمها واسم فتاها الذي ستحبه تسلّقت الثواني وعبرت المسافات وخطّتْ حدود الأيام بكل القوة التي

أغدقها عليها شبابها الفياض كي تصل بشغف وحنين إلى قصرها المزعوم.

وفي أسفل السلم كان هناك رجل راح يقضم الدرجات بأسنانه كلّما تسلقت الصبيّة درجة نحو الأعلى أعادها هو درجات نحو الأسفل وسقطت الصبية بين ذراعيه إنه زوجها الذي زفت إليه زوج يبدو كالخرافة في بذاته الذهبية وقد احتفل منذ مدة بعيد ميلاده السبعين) ص9.

انظر إلى هذه الارتعاشات الاحباطية الحلم الوردي ينتهي إلى حفير النار والبراءة تقع في أحضان وحشٍ مفترس يقضم درجات السلم بأسنانه إنه عمرها الذي ينحدر إلى الهاوية هذه هواجس امرأة منتظرة دائماً في حلكة دامسة تراودها أشباح الخيال سبع صفحات هي خلاصة مجموعتها القصصية.

وفي الصفحة الثانية تشعر بالضياع لأن شبابها سحر عابر موطن إثارة الشاعر يأخذ منها زاده هي مجرّد محطة ينتقل منها إلى أخرى في مظانّ الزمن (قال دعيني أنهي القصيدة فإنّ هناك في انتظار نشرها مليون جريدة قالت: وماذا بعد قال سأكتب قصيدة أخرى) إذن هي محطة..

"ومن وراء الجبال سمعت كلمات بلا أبجدية كانت تقول: نعم سيكتب قصيدة أخرى في ربيع آخر على كتف نهر آخر" ص10 هذا هو مصدر خوف المرأة ومبعث صراعها الأبدي وأنت تنتقل بين صفحاتها السبع ترى العالم يعني امرأة تحب وتنجب وتخاف الزمن في حاضره ومستقبله وتنتهي إلى أن تقول: (أغلقت الدفتر وكأن كل ينابيع العالم صُبّتْ في ذاتي وراحت تصطخب بأمواجها وتلطم كل الضلوع)ص15.

وفي أقصوصة (وهاجر الصمت) نزعة إنسانية لا تخرج عن طبيعة المرأة وهموم الزواج والولادة وانتظار المولود الذكر (التعويض) فيه ردة الفعل والحلم الدائم وفي (حفلة تنكرية) لا تني تتحدّث عن الحرية في كل مجال وتلك المعادلة (يتحدث الإنسان عما ينقصه) فيها شيء من الحقيقة وهي إذْ تقول (زوجي يكره النساء البدينات لذلك يحذرني ويطلب مني أن أنتبه لطعامي ولا آكل بشراهة حتى الطعام كان يضع له قيوداً يقيدني بها كان الناس يلبسون أقنعة تخفي سحنتهم إلا هي) وأحياناً تعبر عن إحساسها بالحرية بأسلوب صحفي مباشر كما في قولها: (تصرفاتي صارت أكثر حرية ومرحاً من قبل النشوة بالحرية التي أحياها هذه الساعات أسكرتني في نفسي جوانب كثيرة لم أعرف بأنني أمتلكها من قبل) ص32

وتقول بسرد مباشر وصريح (لطالما حلمت أن أكون امرأة لها شخصيتها وليست مجرد ظل لرجل أناني يعاني من مركبات نقص تجاهها هذه المباشرة تحمل اتهاماً محموماً للرجل مبطنة بالسخرية ويبدو هذا الاتجاه واضحاً في أقصوصة (أديب الشعب) ذاك الرجل الذي يرى أن التقرب من البسطاء هو أن يمارس انحرافاته في بيئتهم حيث كان يعاقر الخمر معهم في حانة واحدة ويبذل مالاً كثيراً متصدقاً به على تلك الغانيات من بنات الليل وكأنه قد أخذ بيد المعوزين من رواد تلك المواخير إنه استبطان في استهتار مريع.

وهيام أو بطلة القصة تبقى في يأس مطبق حيث ينتهي كل شيء إلى العدم (وهنا اختفى الصخب واختفى الضجيج وعاد النهر إلى نومه وراح يحلم ص95.

والحياة تستمر على الرغم من مرارة الرؤيا تلك أبعاد محاور القصة عند هيام مفلح المهندسة الشابة.

عبير عزاوي

النموذج الثالث

قاصة واعدة مرهفة الإحساس لها رؤية فذة في القدرة على التلاعب بالكلمات وتحس اختيار كلماتها الرشيقة العذبة ذوقها رفيع شفاف في حركاتها غنج ورقة تجيد ذلك بفن وقدرة ماكرة في أسلوبها يلوح عطر الأنثى وشفافيتها وهي تمتلك القدرة على الإثارة في رشاقة الحركة والحرف وفي صوتها بحة مخملية عذبة وقدرة نادرة على التناغم في صنع المبادلات الصوتية إلى جانب بهلوانية العرض وأبرز سمات أسلوبها الشاعرية التي تشدك إلى استماع النغم دون أن تترك وراءه رؤيا إلا إنه عذب جميل.

تصور الحقائق بقدرة لا معقولة فيها تلاعب بالألفاظ وتداخل في الصور لكن الحدث يبقى مشتتاً والشخوص تأخذ نمطاً واحداً وتعرض موضوعها بأسلوب شاعري لتنتهي إلى هدف يمكن اختزاله في جملة واحدة لكن هذه الطريقة لها طابع إبداعي يكاد يميز الكاتبة اشتركت القاصة في مسابقات عديدة وفازت في بعضها ونشرت بعض قصصها في دوريات ومن هذه القصص أقصوصتها المنشورة في الموقف الأدبي العدد 293 أيلول 1995 باسم (ذاك المتسم بالجلالة) وكل ما قرأته من قصصها يدور في فلك الأقصوصة التي تشدك في تعابيرها الممتعة تبدأ أقصوصتها بهذه العبارة (كان طعم اللحاف برتقالاً.. حار النكهة ملتصقاً على حقول البرد الممتدة في جسدي فيرعش فيها دفئاً نقي الطلعة وكان الليل دثاراً يكور روحي ويضرب نافذتي بجناحي خفاش).

هذه صورة من البرود الذي تحسه البطلة في قصصها ضياع وغربة وتمزق هو حديث الروح قدر فتاة جميلة ناعمة في عمر الزهر تمتلك كل شيء ولا تملك شيئاً وتنتظر دائماً في مرارة ويأس.

تعبر عن هذا الهاجس بصدق في قولها (عندي حنين وما بعرف لمين) مقطع من أغنية تسقط عليه رؤاها وإحساسها وقد وصفته بقولها (صوت حار القسمات بهي النغمة رائع الاحتضان ومبحر بعيداً في روحي كالخزامى) وعاد الصوت (ليلية بتخطفني من بين السهرانين) إنه حلمها المؤرق ترتشفه صوت أغنية ويبدو أنه حنين الماضي المفعم بالأمل والمنى هو أفضل من الواقع الذي يخيب الظن لأن المستقبل أمامه مقفر بائس ولأن الماضي يفتح أمامه عالماً مغلقاً لا تعرف له بعداً من يقين الواقع فيبدو رهيباً رائعاً.

(ويفتح الأبواب كلّها دفقة واحدة فتغمرني آلاف الشموس تحولني إلى شعاع ذهني وأنا أكتم أنفاسي منبهرة بكل تلك الألوان التي لم أرها قبلاً) ص32 الموقف الأدبي.

إنه صوت الرجل الكامن وراء تلك الرؤى حلم الفتاة صوت اكتمال الأنوثة (كان للصوت تقاطيع رجل لم أتبينها رغم كل محاولاتي كلما التفت لأراه تغيب البوابات يتلاشى الضوء وتبهت الألوان) إنها لا تملك شيئاً لأنها تابعة رغم أنها تدعي الإنفلات من كل شيء فطبيعة الحياة تفرض إلى جانب واقعها الاجتماعي والبيئي (واقعاً داني الصوت محكم القبض وأنا أتلألأ غبطة وهو يعبر بي طرقاً قديمة جديدة قطعتها منذ زمن بعيد).

لم يتغير شيء سوى مساحة الرؤية إن صوت الرجل طاغ في أعماقها رغم جبروته (أراه الآن تماماً أرى قسماته أرى عبوسه أرى تقاطيعه الأليفة التي أراها كل يوم ولا أذكر مرة أن أرجعها إلى ذلك الذي محا ألواني منذ زمن بعيد ويريد أن يمحوها الآن أراه وأعرف هذا المتسم بالجلالة الذي يرقبني دائماً من زاوية الغرفة كثيراً ما حاولت التمرد على هذا الواقع ولكنه يمثل حاجزاً لا يمكن اجتيازه وفك أسره سأتقدم لست خائفة.

وكانت حمامات تطير في صدري".

هذا هو حلمها الدائم أو حلم بطلة الأقصوصة لكن صوت الواقع كابح قوي (يصرخ المتسم بالجلالة وهو يجري خلفي عودي أيتها المجنونة عودي يحاول القبض عليّ أعرف أنّ وقع قبضته لن يرحمني سوف يسرق نهري ويغرق مراكبي ويعيد رسم دوائر الغموض حول وجهي وأمامي تمتد فضاءات الحلم".

الحلم يكبر ولا شيء سوى الضياع صوت المرأة وحلمها الأبدي الحب الأطفال المستقبل اكتمال دورة الحياة (أظفر من أوراق الأشجار صبايا ناعمات وأطفالاً ناصعي البياض والصوت يؤجج نار الرغبة في دمي) ويبقى الأمل يعمر صدرها رغم الإحباطات المحيطة (هيا يا ماري /امرأة/ جدلي شعرك عند قدمي النهر وارمي ضفائرك السمراء على أشجاره هيا نظرت إلى المتسم بالجلالة كان متسلحاً بفرشاته والنار تمسك بأذيال ثوبه على الرغم من أنه لم يستطيع مقاومة الثورة التي بدأت تحاصره وبدأت تمسك بأذيال ثوبه".

هذا الأمل هو الفارق بينها وبين سابقتيها على أنّ الرجل هو عقدة العقد عندهن جميعاً.

❑

المراجع:

1- *اللوحة – مجموعة قصص – شذا برغوث- الطبعة الأولى- دمشق 1996*

2- *لوحات على جدار ريفي عتيق – رواية – شذا برغوث- الطبعة الأولى دمشق 1996*

3- *صفحات من ذاكرة منسية – مجموعة قصص – هيام مفلح- الطبعة الأولى- دمشق 1989*

4- *الموقف الأدبي العدد 293 سنة 1995*

5- *في نظرية الرواية –عالم المعرفة – العدد 240*

ملاحظة:

الصفحات محددة في متن الدراسة.

فاضل سفان

❑❑

متابعات... متابعات... متابعات

إبداع المرأة

في مرآة الجنس الآخر

* أصبح إبداع المرأة يحظى باهتمام شريحة واسعة من النقاد تحليلاً وقراءة، إضافة إلى الاهتمام

الإعلامي. ولأن غالبية تلك الاهتمامات تنصب على حيز الإبداع الأدبي للمرأة لذلك حرصنا في هذا الاستطلاع على ملامسة الآراء لدى أسماء إبداعية في أكثر من مجال لمعرفة مدى اهتماماتهم بإبداعات المرأة وكيفية التعامل النقدي معها من خلال الأسئلة الآتية:

هل يأخذ إبداع المرأة حيزاً أساسياً في متابعتك؟ وهل تتابع إبداعها في الحقل الذي تبدع فيه أنت، أم في حقل آخر، ولماذا؟

كيف تجد هذا الإبداع، هل هو متطور فنياً وفكرياً وجمالياً، وبمعنى آخر كيف تنظر إليه نقدياً؟ وهل ثمة أسماء محددة تحرص على متابعة إبداعها.. وماهي المعايير التي احتكمت إليها في اختيارك؟ وهل تجد في إبداع المرأة منافساً إيجابياً لإبداعك؟؟..

. تأنيث الذاكرة .

الناقد الأدبي د.رضوان القضماني يجيب وبلغة نقدية تحليلية قائلاً: لا أشك في أن إبداع المرأة العربية جزء مكون ومشكل للإبداع العربي عموماً. وعندما نتابع هذا الإبداع لا نحاول فيه الفصل بين إبداع امرأة وإبداع رجل. لكن إبداع المرأة اليوم، خصوصاً في هذه المرحلة؛ راح يتنامى ليأخذ طابعاً مميزاً عن مراحله السابقة، لذلك صار لابد للدارس من أن يحلل هذا الإبداع تحليلاً عيانياً لتحديد ماهيته، انطلاقاً من أنه نص مستقل قائم بذاته، ترسله أنثى. تحديداً. ليستقبله متلقٍ (ذكراً كان أم أنثى)، أي أننا أصبحنا أمام نص تواصلي يحمل وظيفة تعبيرية انفعالية Emotive. حسب تعريف رومان ياكبسون لها. وهو نص تبرز دلالته علاقة مرسلة/ الأنثى برسالته محققاً عملية تواصلية بين مرسل /امرأة ومتلق/ إنسان (ذكراً أم أنثى، سيان)، تحمل بشكل واضح علاقة جلية بين الرسالة/ النص ومرسلها /المرأة، وهي وظيفة تواصلية لا يمكن فصل المرسل/ المرأة عنها أبداً، لأن هذا الفصل يقضي على جانب أساسي من جوانب الدلالة التي تهدف هذه الوظيفة التواصلية إلى تحقيقها. إذ أن هذا المرسل/ المرأة في هذه الوظيفة التعبيرية Emotive، عندما يقوم بإرسال رسالته، يعبر عن مواقف إزاء موضوع يحسه ويعيشه إنها وظيفة تشير إلى موقف المرسل من الأفكار والمعلومات التي ينقلها نصه الإبداعي بما له من بنية إبداعية تتجلى في عناصر تعبيرية تظهر في هذه الرسالة لتجعل منها نصاً أنثوياً. وانطلاقاً من هذه الوظيفة التواصلية التي برزت في إبداع المرأة في المرحلة الأخيرة راح هذا النص يلفت الانتباه إليه، فشدّني إلى متابعته، ليس لأنه نص كتبته امرأة، بل لأنه نص يعكس تناول المرأة المميز لذاتها ولغيرها وللعالم وموقفها من هذا كله، لذلك كان لابد من تحديد مكانة هذا النص ضمن العملية الإبداعية العربية عموماً، فنتج من ذلك خطاب نقدي يحمل تساؤلاً: هل استطاعت المرأة في نصها الإبداعي الذي يحمل هذه الوظيفة. وكثيرة هي النصوص التي كتبتها امرأة ولا تحمل هذه الوظيفة. أن تخلق نصاً ذا قيمة إبداعية تجعل منه منجزاً ثقافياً وضرورة ثقافية مرتبطة بعالم المرأة بما فيه من حرية وقلق، نصاً يعمد إلى خلخلة منظومات تعبيرية سائدة وقائمة ليخلق منظومة جديدة تؤسس فيها المرأة خطابها الأنثوي الحقيقي، مقتحمة عوالم الخطاب السردي والشعري بوساطة خطاب تأنثت ذاكرته وصارت فيه المرأة هي الموضوع وهي الذات وهي الآخر، خطاب يفصح ولا يفضح، يعلن ولا يجامل أو يهدهد أو يفرغ مافي الصدور.

ويتابع د.القضماني أجابته حول نظرته النقدية لإبداع المرأة قائلاً:

لابد لي من الإشارة إلى أنني واحد من الذين يقسمون إبداع المرأة إلى مراحل ثلاث: مرحلة الإبداع الشفوي، أي مرحلة الحكي، القص، وكأن المرأة في هذه المرحلة كانت شهرزاد ألف ليلة وليلة، وهي مرحلة استطاعت فيها المرأة أن تؤسس نموذجاً إبداعياً شفوياً نوعياً، وامتدت هذه المرحلة حتى نهايات القرن الماضي . التاسع عشر .

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الكتابة النسائية، وهي مرحلة بدأت في وطننا العربي منذ نهايات القرن الماضي وامتدت إلى مابعد النصف الأول من هذا القرن، وبدأت هذه المرحلة مع ظهور الصحافة، والصحافة النسائية خصوصاً . يشير الدارسون إلى ظهور أكثر من عشرين صحيفة ومجلة نسائية متخصصة في مرحلة البدايات هذه، أكثر من عشرين صحيفة ومجلة نسائية متخصصة في مرحلة البدايات هذه، أي بين عامي (1888و1930)، إلا أنها مرحلة كانت المرأة تتكلم فيها بلغة الرجل وبلسانه من دون أن تطمح إلى تحقيق وجود يعتمد على ذات المرأة.

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الإبداع النسوي، هي مرحلة بدأت مع بدء ما نسميه اليوم بمرحلة الحداثة في أدبنا العربي، وقد أينعت هذه المرحلة بعد الستينات لتسفر عن إبداع نسوي تخلى عن أن يكون صدى لإبداع الرجل، وقد جمعت المرأة في هذا الإبداع بين أنوثتها وأصالة إبداعها، أي أنها احتفظت بشروط نسويتها متكشفة عن قلق إبداعي حاد تتصارع فيه شروط الأنوثة مع شروط الوسط الذي تعيش فيه، جاعلة من الأنوثة قيمة شعرية قائمة في الخطاب الأدبي.

وقد ظهرت في هذه المرحلة أسماء لامعة أذكر منها . حسبما تسعفني الذاكرة الآن . غادة السمان روائية، وأهداف سويف وحنان الشيخ وأحلام مستغانمي وسحر خليفة وليلى عثمان وسعاد الصباح . إلى هذا الحد أو ذاك . ومن سورية نتذكر الآن فاديا غيبور شاعرة ونهلة السوسو قاصة وأميمة الخش روائية، كما نتذكر عائشة أرناؤوط وهالا محمد وندى سلامة وأخريات كثيرات.. وهن أديبات أحرص على متابعتهن متلمساً في إبداعهن مدى التطور الفني والجمالي والفكري الذي وصل إليه هذا الإبداع في علاقته بمرجعيته الأنثوية من جهة والعربية والإنسانية التي تربطه بمجمل الإبداع العربي من جهة أخرى.

أخيراً، أصل إلى الجانب الذي يشير في سؤالكم إلى المنافسة الإبداعية، إيجابية كانت أم سلبية، والحق أنني لا أنظر إلى الإبداع النسوي من هذه الزاوية، إذ أنني أرى فيه . في المرحلة الثالثة التي أشرت إليها مرحلة الإبداع النسوي . نصاً تتحقق فيه ذات المرأة في علاقتها بالآخر من جهة، وذات الإنسان . امرأة ورجلاً . في علاقتها بالعالم من جهة أخرى.

وهو إبداع . من هذا الجانب بالذات . كان غائباً، وقد بدأ حضوره الآن، ومن هذا الحضور الذي حلّ محل الغياب تظهر أهمية هذا النص.

. الإبداع خارج دائرة الحالة الفيزيولوجية:

ويقول الناقد السينمائي حسين الإبراهيم:

لم تكن المرأة بالنسبة إلي في أي يوم أو في أي موقع، كائناً ضعيفاً، بل على العكس، فهي تتميز في كثير من الأحيان بمواقع قوة لا يصل إليها الرجل. والقضية ليست قضية رجل أو امرأة بقدر ما هي قضية تميز في الإبداع، وهذا يعني أن الميزان ليس مجرد ميزان فيزيولوجي، بل هو مقارنة الإمكانات، وبالتالي فإن

المرأة أو الرجل، لا يظهران بصورتهما البنيوية هنا، بل يكون عملهما هو الموضوع الذي نحكم عليه. هذا الموقف يجعلني أرى في إبداع المرأة حالته الإبداعية فقط، وهو يأخذ من اهتماماتي، بالقدر الذي يقترب فيه أو يبتعد عن القضايا التي أشعر بارتباطي بها. وانسجاماً مع ما طرحت، فإنني أتابع إبداعات المرأة في كل المجالات، ووفق اهتماماتي، وليس وفق مصدر هذه الإبداعات، (ذكراً كان أم أنثى).

ويرى الناقد الإبراهيم أن إبداعات المرأة لم ترق إلى المستوى الذي وصلت إليه اجتماعياً، وإبداعاتها أدنى بكثير مما هو مطلوب منها، خصوصاً في المجال السينمائي، حيث لم يكن لإبداع المرأة وجود في جوانب الإخراج أو في كتابة السيناريو، بل اقتصر على التمثيل. أما في مجال النقد السينمائي، فقد أوجدت زميلاتنا مكاناً لهن، هو أفضل بكثير مما وصلت إليه المرأة في المجالات الأخرى. وليس لدى الناقد الإبراهيم أسماء محددة يحرص على متابعة أعمالها، لأنه يحرص على متابعة كل الأعمال السينمائية النقدية والإبداعية سواء كانت لامرأة أم لرجل. كما يرى أن أي عمل إبداعي، هو عمل إيجابي، مهما كانت مواصفاته ومجالاته، ويلقى احترامه واهتمامه. ولا يشعر الناقد الإبراهيم بأن كلمة منافسة تنطبق على العمل الإبداعي لأنه يرى أن إبداع المرأة وإبداع الرجل خارج دائرة الحالة الفيزيولوجية، وهو في النهاية نتاج اجتماعي، يكون للمرأة والرجل فيه الموقع نفسه، وهذا يعني في النهاية أن إبداع المرأة هو عمل إيجابي، لكنه لم يحقق في مجال الإبداع السينمائي وجوداً مميزاً، وما أنجزته حتى الآن لا يتعدى الأعمال البسيطة.

أخيراً يقول الإبراهيم:

أعتقد أن المرأة مطالبة بأن تثبت جدارتها في مجال الإبداع السينمائي، لأن غيابها عنه يعبر عن تقصيرها في أداء دورها، فكم هو جميل أن تأخذ دورها جنباً إلى جنب الرجل في (الإخراج السينمائي أو الكتابة السينمائية أو التصوير......).

ـ المرأة في فلك الرجل ـ

القاص والروائي حسن حميد بدأ حديثه قائلاً:

أنا من المتابعين لكتابة المرأة بسبب أمرين اثنين، أولهما: لكوني أعمل في الصحافة الأدبية، وهذا يجعلني أتابع إبداعات المرأة وكتاباتها من وجهتين أيضاً. الأولى: معرفة التشكيلات الأولى للمواهب النسائية الشابة، ومحاولاتها في كتابة نص أدبي يتأرجح مابين الفوران والاستعجال، والبطء والاستمهال، أو الزهد بالنشر، والاكتفاء بالمراقبة الطويلة من أجل الإتيان بما هو مدهش وجميل. والثانية: متابعة إنجازات التجارب النسائية المعروفة، ورصد إضافاتها أو محاولاتها في استكمال مشروعاتها وطموحاتها.

أما الأمر الثاني: فيعود إلى أنني مطالب بين حين وآخر بأن أقول رأيي بما تصدره المطابع كتقييم للمشهد الإبداعي بعامة. هذان الأمران يجعلان من المتابعين فعلاً للتجارب الإبداعية النسائية وغير النسائية بالطبع ويتابع حميد قائلاً:طبعاً أتابع إبداعات المرأة في مجال القصة والرواية مثلما أتابعها في باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن معرفتي بالتجارب الكتابية النسائية تكون أكثر دقة في مجال القصة والرواية. وسبب هذه المتابعة الدقيقة وغير الدقيقة يعود في المحصلة العامة إلى طموح شخصي أو لنقل إلى فضول لمعرفة ما الذي يشغل بال المرأة الكاتبة. وهل هي تضيف جديداً فعلاً للمقولات، والبناءات الفنية، وهل تتبدى الروح الأنثوية في كتابتها وكيف؟ وأين تتجلى قدرتها ومواهبها وعلى أي نحو، وبأي طريقة... الخ.

أما كيف يجد حسن حميد إبداع المرأة فيقول: بشكل عام، ومع قناعتي بأن التعميم لغة الحمقى، أقول إن المميز في الكتابة النسائية قليل، بل يكاد يكون نادراً، وهذا الأمر ينطبق على كتابة الرجل وإبداعه أيضاً. إذ من النادر حقاً أن نجد تجربة أدبية مميزة لرجل أو امرأة تظهر كل عشر سنين (على سبيل المثال والافتراض).

ومآخذي على الكتابة النسائية عديدة وهي تتلخص بالآتي:

1. لليوم، وعلى الرغم من عصر الانفتاح في كل شيء وعصر المعلومات وعصر الحريات، لا تزال المرأة العربية تعتبر أن الحاجز الأساسي الذي يقف في وجهها هو الرجل وليس أي شيء آخر، بمعنى آخر، ليست الأمية، ولا التقاليد، ولا الابتذال والسوقية والرضا بالتبعية والذيلية، هي التي تشكل الحاجز الأساسي والصعب الذي يقف بوجه المرأة. وهذه نظرة قديمة نظرتها الكاتبات للرجل ولا تزال فاعلة في جميع الأجناس الأدبية التي تكتب فيها المرأة. وهي حقيقة مطلقة في قناعتها لدى جميع الكاتبات. والمؤسف حقاً ، وبل والمؤلم أن المرأة التي هي على قناعة كاملة بأن الرجل هو عدوها الأول هي التي لا تقوى من أجل مواجهة هذا العدو، أو مجاوزة هذا الحاجز، أو إزاحة هذا الجدار الذي يقف عقبة في طريق انطلاقتها وشهرتها وحريتها. وهذه نظرة خاطئة جداً، ذلك أن المرأة تريد حريتها ليس انطلاقاً من قناعتها بأنها تملك الموهبة والقدرة والثقافة والندِّية، وإنما حريتها من خلال قناعة الرجل بهذه الحرية ودورها وأهميتها، أي أنها تريد حرية يوافق عليها. إن حرية من هذا القبيل، وعلى هذا التوصيف هي عبودية وليست حرية!! إذ على المرأة أن تتخلق خصوصيتها بعيداً عن افتعال المواجهات مع الرجل مع إيماني الكامل بأن المجتمع الشرقي مجتمع ذكوري مريض بذكورته ومجتمع بطريركي مريض بوهم السلطة والتسلط.

2. استغراق الكتابات النسائية بالعامل العاطفي الذي يؤدي إلى ثنائيات شديدة التناقض، لأن المرأة تسيل عواطفها المحبة لرجل ما، بينما تصب عواطفها الكارهة لرجل ما آخر من دون أن تقدم مسوغات واضحة لها علاقة بلغة العقل، لماذا تحدث المحبة في المرة الأولى، ولماذا يحدث الكره في المرة الثانية؟

3. اعتقاد بعض الكاتبات بأن الكتابة النسائية الناجحة هي تلك التي تعتمد على العناية بالطقوس الأنثوية ورسمها بدءاً من وصف الجسد الأنثوي العاري، ولقاءاته المشبوبة مع الجسد الذكوري، إلى وصف طقوس الولادة والتربية والطبخ والتسوق والمكياج... الخ. وذلك لقناعتها بأنه من الضروري أن تحتوي الكتابة النسائية على وصفات كاملة لكيفية طبخ الملوخية بالأرانب مثلاً، أو كيفية وضع مكياج الشتاء في الأمسيات الماطرة..الخ. أو رسم مشهديات التنهد واللوعة من العلاقة بالرجل، فإذا كانت هي راغبة به كان هو صدوداً، وإن كان هو راغباً كانت هي مشغولة بحب غيره، وهكذا تتكامل دائرة التناقض، وتزداد الحيرة التي تعطل السلوك الحياتي من جهة، والتي تجعل المرأة دائرة في فلك الرجل من جهة ثانية، من دون أن تصنع هي مساراً خاصاً بها يصير مجالاً جاذباً للرجل وليس العكس. وعن الأسماء المحددة التي يحرص على متابعتها يقول: طبعاً أنا أتابع إضافات الكاتبة غادة السمان، وهي تجربة أدبية نادرة في الأدب العربي، وتجربة كوليت خوري التي تغسل كلماتها بالضوء قبل كتابتها، وتجارب أخرى لرضوى عاشور وليلى العثمان وإميلي نصر الله، وديزي الأمير وسلوى بكر، هذا في مجال القصة والرواية، وتجربة يمنى العيد المهمة جداً في النقد.

واحتكامي الأساسي في هذه المتابعات يعود إلى جدّية وجدة وطزاجة ما تطرحه هذه التجارب.

أخيراً، يقول: بالتأكيد توجد منافسة. الكاتبات يقلن بأن المرأة تريد منافسة الرجل والتفوق عليه في الكتابة، وأنا أقول إن طموحي يتطلع إلى أن يصير الرجل منافساً لكتابات المرأة.. بهذا فقط تستقيم المعادلة.

. عشوائية الانتقاء

الأديب أحمد يوسف داود استهل إجابته قائلاً: إبداع المرأة مثل إبداع الرجل: فاعلية إنسانية عالية، ومتابعته أمر مفروغ منه، خصوصاً عندما تكون المادة الإبداعية مميزة أو جيدة. وبدقة . إذا شئت الدقة . أنا أتابع بالقدر الذي تسمح لي به ظروف حياتي، فالقراءة ماعادت ميسرة بالقدر الذي كانت عليه في السبعينيات مثلاً لأسباب كثيرة.. وبالتالي، ماعاد في مقدور المرء أن يبرمج وقتاً كافياً ومريحاً للقراءة، ناهيك عن الكثرة الكثيرة من الكتب التي تقذفها المطابع يومياً إلى السوق، وكلها يدعى على غلافه الأخير أنه فريد في بابه! بصراحة، مالت القراءة عندي لعشوائية الانتقاء. وأنا أصلاً أفكر في الكتاب الجيد سواء كان مؤلفه ذكراً أم أنثى.

طبعاً لن نتكلم عن المتابعة عبر ماينشر أويبث في وسائل الإعلام العربية، فحال ماهو إبداعي في هذه الوسائل هي حال مزرية بسائر المعايير.

وقد تكون المرأة . وربما لأسباب غير إبداعية . مقدمة في هذه "الوسائل" أكثر من الرجل ومفضلة عليه. باختصار، أنا أتابع الآن أقل قليلاً من قبل خمسة عشر عاماً مثلً، وأنا أفكر في النص الذي أقرؤه أولاً رغم اهتمامي باسم صاحبه، ولا أفرق في هذا الاهتمام بين ذكر وأنثى، إلا إذا كنت أقرأ لهذا البحث أو النقد أو المراجعة المكتوبة.

وبما أن أحمد يوسف داود يكتب الشعر والرواية والمسرح والنقد والبحث التاريخي والسياسي يجيب عن سؤالنا الثاني بالقول: عن أي حقل تسأل؟ حسناً. لنتجاوز هذه المسألة. أنا شخص أقرأ لأستمتع، ولأستفيد، ولأنقد. عليه، فأنا أقرأ كل ماتتاح لي قراءته. وأحياناً أقرأ هذا الكتاب أو ذاك بصورة متعمدة من أجل النقد والمتابعة. مرّ وقت كنت أقرا فيه . على سبيل المثال لا الحصر . غادة السمان وكوليت خوري وقمر كيلاني ونادیا خوست ونازك الملائكة وسهير القلماوي وفريدة النقاش، وغيرهن كل في مجال إنتاجها الإبداعي أو الفكري، قراءة هدفها الاستطلاع والاستكشاف، ودافعها الفضول المعرفي أساساً.. ثم جاء وقت لقراءة سحر خليفة، وحميدة نعنع، وأنيسة عبود، ونعمة خالد، وسعاد الصباح، ومنهل السراج، وندى الدانا، ونهلة السوسو، وفاديا غيبور، وحنان درويش، وغالية خوجة، وحمدة خميس، وظبية خميس، ورباب هلال، وغيرهن كثيرات، لأسباب أخرى غير الفضول المعرفي وحب الاستطلاع والاستكشاف. وفي رأس قائمة هذه الأسباب:

1 . الاستجابة للدعاية التي أحيطت بها بعض الأسماء لا كلها.

2 . المتابعة النقدية غير المكتوبة لمعرفة أين تسير الرواية النسوية، والقصة النسوية، والشعر النسوي على أيدي الأجيال الثلاثة الأخيرة من المبدعات العربيات. بالطبع هناك مبدعات عربيات كثيرات لم أتمكن من قراءة شيء لهن رغم الضجيج الذي أثير حول بعضهن، وتكتشف في بعض الحوارات معهن أنهن لا يستأهلن كل تلك الضجة!

3 . المتابعة النقدية المكتوبة حين تتاح لي الفرصة لذلك.

4 . الحوار مع بعض من أعرفه منهن معرفة قريبة حول بعض ما أقرأه لهن فور صدوره، أو هو لا يزال مخطوطاً، وحول بعض الإيجابيات أو الثغرات.. إلى آخره.

ويبقى أن أذكر اسمين مهمين قرأت بعض أعمالهما المهمة بدافع الفضول والرغبة في معرفة الإضافة التي قدمتاها، ورغبة الكتابة النقدية عنهما، رغم أن الأخيرة لم تتوافر لي فرصتها حتى الآن. أما الاسمان فهما: ليلى العثمان، وأحلام مستغانمي. وآخذ على المرأة قلة اهتمامها بالبحث الفكري النظري.

ورغم أن بعضهن يمارس النقد بكفاءة كالدكتورة ماجدة حمود، لكن النقد شيء والبحث الفكري النظري شيء آخر، بصرف النظر عن بعض خيوط الترابط بينهما.

وفي إجابته عن السؤال الثاني يقول أحمد داود: مع معرفتي بأن ثمة تمايزاً بيولوجياً في التكوين والخلقة بين الذكر والأنثى، الأمر الذي يترتب عليه تمايز سيكولوجي . لمصلحة المرأة، حسب رأيي المأخوذ من استقراءات واستنتاجات علم النفس التحليلي والتحليل النفسي . فأنا لا أجد فوارق تستحق الذكر في المستوى الإبداعي العام للمرأة والمستوى الإبداعي العام للرجل. أعتقد أن ثمة تمايزاً وتميزاً لإبداع المرأة على إبداع الرجل كان يجب أن يظهر في نتاجها. لكن المؤسف أن التطور الحضاري ذا الأساس الذكوري قد أوصل قيماً ذكورية مشوهة وفظة إلى اكتساح سائر الميادين بما فيها ميادين الإبداع. وهكذا . حسبما يبدو لي . صارت المرأة تفكر بمعايير ذكورية، وتبدع: لا وفق طبيعتها الحكيمة ومنطقها الذي يفترض أن تحكمه الشفافية والانفعالات الأمومية الصافية، بل وفق منطق (العدوانية، الذكورية، حسب المصطلح السيكولوجي المعروف) والذي بات الآن، وفي هذه البرهة الحضارية المضطربة، أشد تشوهاً وتشويهاً. وبالطبع، في الكتابة الإبداعية لا تستطيع الأنثى أن تلغي خصوصيتها

كلياً، لكن تلك الخصوصية تظل ثانوية أمام اكتساحات قيم السوق الذكورية. فإذا عدنا إلى سؤالك . وهو ما أرى أنه ينطوي على نظرة دونية خطرة للمرأة.. فإنني لا أرى مسوّغاً له. إن إبداع المرأة يجب . أصلاً . أن يتوازى ويتكافأ ويتكامل مع إبداعات الرجل لو أننا نعيش في حضارة سوية. لكن المرأة قانعة بدور التابع للرجل، أو هي متمردة على أنوثتها في (وسط) ذكوري قاهر، وفي أغلب الأحوال: هي تطلب لا شعورياً أن تكون ذكراً كي تصلح بقوة ما أفسده الذكور في مسيرة الحضارة. وهكذا، تبدع الأنثى وفق منطق الذكر: محتجة أو موافقة، لا فرق.

وأحمد داود لا يدّعي حرصه على متابعة مبدعة أو عدد من المبدعات متابعة استثنائية، لأنه أمر متعذر في أكثر الأحيان، مع أنه يتمنى متابعة إبداعات بعض الأسماء التي سبقت الإشارة إليها. وهو لا يستطيع تحديد المعايير التي خلقت هذه الأمنية، بدقة، فالمعرفة الشخصية، وكتابات الصحف والمجلات عن بعض الأسماء، والظروف البيئوية لبعضهن والتي قد تثار كمشكلة لهذه الكاتبة أو تلك، مما يتردد صداه بعيداً.. بعيداً، كل هذه الأمور دوافع للقراءة، وليست معايير يحتكم إليها في المتابعة..

وعن آخر فقرة في السؤال يقول: لم تخطر هذه المسألة لي ببال قبل الآن. كل ما أعرفه هو أن أي إبداع . أو بالأحرى: نص إبداعي جيد . يحفزني للكتابة ويمدني بآفاق جديدة للرؤية، وباستثارة حقيقية للكتابة.

ولتجاوز نفسي وتجاوز ذلك النص: وليس بإنجاز نص من جنسه بالضرورة. إنه ينشط فاعلية الكتابة لدي في كثير من الأحيان، وهذا هو كل شيء بخصوص مضمون هذا السؤال، أو بخصوص ما فهمته على

الأقل.

. إبداع غير معترف به .

ويقول موريس سنكري (فنان وناقد تشكيلي): لألوف من السنين

ومنذ حصل الانقلاب الذكوري على المجتمع الأمومي إثر تحوّل الاقتصاد البدائي من الجمع والرعي إلى الزراعة والاستقرار، من مجتمع العدل والسواسية إلى مجتمع القهر والاستلاب، ارتبطت العملية الإبداعية في الإنتاج بشكل عام، والإنتاج الفني بشكل خاص بالرجل وهمومه وطموحاته، حيث أصبحت المرأة مجرد حافظ عليه لا محققة له. وعندما كانت تظهر بعض الإبداعات الأنثوية كانت تكبت بشدة لدرجة أننا أمام طوفان الإبداعات الذكورية، وعبر هذا التاريخ الطويل للإنسان، لا نجد إلا أسماء قليلة جداً لمبدعات من الإناث. وفي أيامنا هذه، مع كل التطور الذي حصل في العلم والتكنولوجيا والمعرفة والفن والمجتمع، نجد أن الأمر لم يتغير ومازال إنتاج المرأة الإبداعي غير معترف به إلاّ في نطاق مايخدم الرجل وفي نطاق ضيق. وعندما يصلنا عبر البحار أو الأقمار بعض من هذه النتاجات فهو يستدعي منا الاهتمام النسبي حرصاً على تغذية وتشجيع هذا النصف الآخر الذي يبدو أنه ارتضى نصيبه ودوره في الحياة الذكورية القاسية.

ويتابع سنكري: وبما أن الإبداعات الأنثوية على قلتها لا تشمل تنوع النشاط الإبداعي العام وناتجه الرئيس: الفن. لكنني أحتفي بحب وبصدق بكل من حطمت إشارات ممنوع المرور ا لذكورية وعبرت إلى الضفة الإنسانية. بشكل عام برزت إبداعات المرأة في الأجناس الأدبية، وهي قليلة جداً في الفن التشكيلي موضوع تخصصي، ولذلك أجد نفسي مسروراً وأنا أتوقف طويلاً أمام إنتاج السوريات: ليلى نصير، سهام منصور، لجينة الأصيل، عتاب حريب، أملي فرح، هالة مهايني، في معارضهن الفردية أو الجماعية، ولا أنسى التجربة الطويلة للنحاتة الفلسطينية منى السعودي والمصورة المصرية أنجي أفلاطون، وقلة معرفتي بغير تلك الأسماء سببه ضعف الإعلام الفني أو عدم تركيز الإعلام الذكوري على إنتاج المرأة الفني، على قلة وجوده وعلى سبيل المثال، فقد أحصيت مشاركة المرأة في "بينالي الشارقة" للعام 1993، الذي شاركت فيه اثنتان وعشرون دولة من بينها ست دول أوروبية ودول شرق آسيوية وعربية، وساهم في نشاطاته مائة وخمسة وعشرون فناناً من بينهم فقط ثماني فنانات، وهذه نسبة منخفضة إذ تبلغ حوالي 6%. أيضاً النسبة منخفضة في المعرض السنوي لفناني سورية للعام 1998. أخلص إلى القول عن الذي يسحبني إلى دائرة المتابعة هو حجم مشاركة المرأة الفعلية، وأشير إلى أنه حتى الآن مازال الفنانون الأميز والأشهر هم من الذكور، ولا تفوتني الإشارة إلى أن إبداعات الأسماء التي ذكرتها لك سابقاً على درجة عالية من التطور الفكري والفني والجمالي والثقافة الذكورية، وهي إبداعات لا تقل أهمية عن إبداعات الذكور، فكل واحدة منهن أخذت نصيبها من التجاوب الفني لا لأنها امرأة بل لأن عملها ذو نكهة خاصة، وليس بالضرورة أن تكون هذه النكهة أنثوية. إذ لم يعد بالإمكان أمام هيمنة الذكورة وعناصرها التشكيلية، من الخط المستقيم إلى الصاروخ مروراً بكل الرسوم المستطيلة والمدافع والعصا والعمود وناطحات السحاب والأبراج التي هي في النهاية رموز قضيبية مسيطرة، أقول لم يعد بالإمكان أن تفسح هذه الأمور المسيطرة في المجال أمام الرموز الأنثوية كالخطوط المنحنية المنسابة التي تشكل الأعضاء الخصيبة في جسد الأنثى الأم كالدائرة والقوس والبيت المقبب الدائري وآنية الطين والفخار بوصفها رموزاً منقرضة أو مسيطراً عليها، حتى ولو تربعت في بعض الأحيان هذه الرموز والقوافي التشكيلية في الأعمال الفنية لفنانين أو فنانات، فهي في النهاية تخدم الحسّ

التملكي الذكوري القادر على الاقتناء والتمتع. أو ليس لوحة الحامل ذات الإطار الرباعي في الأصل هي قمة التعبير عن الامتلاك الذي قدّسه صعود البرجوازية الأوروبية في عصر النهضة بوصفها بضاعة تباع وتشرى. إن المسألة الإبداعية "الفنية" إذا طرحت اليوم بمعيار الأنوثة والذكورة، تقع في خطل كبير لأن العصر هو عصر استبدادي استعبادي مسيطر حتى على خلايا الدماغ ومنساب في المورثات، وهذا عمره ألوف السنين. حيث كل الفنانين والفنانات يبدعون بطريقة واحدة وينضحون من الوعاء نفسه وكأنهم يقرون بلا شعورهم أن هذا المقياس ثابت لن يتغير بتاتاً. وعليه، عندما قامت سيمون دي بفوار وبعدها نوال السعداوي باختراق هذه المقولة الذكورية بوضعهما النقاط على الحروف في (الجنس الآخر)، و(الأنثى هي الأصل) قامت قيامة كل المؤسسات التي بناها الذكر للمحافظة على سلطته وسيطرته وجعلها (تابوهات) ملحقة به شخصياً (سياسة. دين. جنس)، وهي ضمناً تحتوي الإبداع والفن وكل أدوات التعبير.

لذلك لا أرى على المدى المنظور أي منافسة بين إبداع المرأة وإبداع الرجل ولا أي تميّز شكلي بين نتاجهما، لأنه في النهاية إنتاج ذكوري ولو أني أتمنى عكس ذلك.

ـ الانحياز إلى الجوهري ـ

ويأخذ إبداع المرأة الحيّز الذي يناسبه في جملة اهتمامات علاء الدين عبد المولى كشاعر وقارئ، وينحاز إلى الإبداعي الجوهري في ما تكتبه الأنثى من نصوص أدبية. ويقول: هذا الجوهري تحديداً هو مايفرض الحيّز المناسب الذي أشرت إليه. ما الجوهري؟ هل أنا الذّكر الذي أحدده؟ طبعاً لا. بل هو جوهريٌّ أي أدب معتمد في ميدان الإبداع الذي لا نختلف حول هويته الإبداعية. أما (شبه الإبداع) الذي تمارسه الأنثى، فيأخذ كذلك حيّزه الذي يناسبه رفضاً وانتقاداً.

ويتابع: لست منطلقاً في متابعة أدب الأنثى من انتمائي إلى حقل الشعر. وإن كان ذلك ملحوظاً في عملية تواصلي مع الإبداع بصفة مجملة. وذلك مفهوم على الصعيد النفسي والاجتماعي حيث يحدد الاهتمام الشخصي خيارات الإنسان وأهواءه، وميوله، مع هذا، فأنا أتابع الرواية والقصة والدراسة التي تنتجها الأنثى. وهذا عائد لدي إلى طريقتي في تشكيل رؤية مقبولة للأدب النسائي بعامة. وهذا يفترض متابعة جادة لجميع الحقول الإبداعية بشكل متوازن، لمن يريد أن يزعم معرفته بأدب الأنثى. والاهتمام قد يميل إلى هذه الناصية أو تلك، إلى الرواية مرة وإلى القصة مرة ثانية. فليس هناك تحديد في هذه العلاقة مع الأدب، وغالباً مايلعب النص نفسه دوراً مهماً في جذبي إليه ومتابعة صاحبته سواء أكانت اسماً لامعاً أم غير ذلك.

بالنسبة للشعر، لا أرى أن هناك تطوراً ملحوظاً. ونادراً ما تشدّ قدراتي النفسية والجمالية قصائد تكتبها الأنثى، منذ (نازك الملائكة) حتى (دعد حداد)... هل يعود ذلك إلى عدم وجود أصوات نسائية مهمة على مدار تاريخ الشعر العربي الذي احتله مفهوم (الفحولة)؟

قد يكون هذا سبباً تاريخياً وثقافياً بعيداً لقلّة الشعر الأنثوي العظيم. وقد عوّضت الأنثى من ذلك في إبداعها الروائي، والسردي بشكل عام. وفي هذا المجال، أرى الأنثى أكثر إبداعاً وتميزاً منها في الشعر. وثمة مساحات إبداعية ابتكرتها الأنثى في القصة والرواية (وأضيف النقد والدراسات الاجتماعية والفكرية كذلك)، تتطور مع الزمن بصورة هائلة. ودائماً تكون هذه المساحة غنية بأصوات جديدة مما يخلق لديّ فرحاً جميلاً.

ويتابع الشاعر عبد المولى قائلاً: أهتم كثيراً بغادة السمّان، وأراها قمة إبداعية أنثوية نادرة. فيّاضة

متطورة ومجددة. وذات مكانة خاصة في إبداع الأنثى عربياً وعالمياً. وأنا أتابعها بصورة جيدة في أحدث ما تنجزه من نصوص. كذلك نوال السعداوي، وبعض الأسماء الأخرى (سعاد الصباح . الراحلة سنية صالح . اعتدال رافع . أنيسة عبود . نهلة السوسو . ناديا خوست . كوليت خوري) أتابعها بصورة دقيقة أيضاً. وأحتكم في ذلك الاختيار للأسماء إلى معيار الرؤية النقدية الجمالية التي أحاول تكوينها في داخلي. وهي التي تختار لي المبدعة الحقيقية التي لا تقلد غيرها، ولا تكرر ذاتها. وأهم مايدفعني إلى اختيار هذه أو تلك، السؤال حول الحرية. كيف تقدّم الأنثى خطابها الجمالي؟ أتنطلق من تاريخها المستقر الجامد، أم تخرج على بنود القهر والظلام والتحدر الفكري؟ هل أعطت لغة أدبية حرة؟ هل تساعدني على الامتلاء بالحرية أنا كذلك؟ وبحكم انشغالي بالنقد والدراسة الأدبية أختار متابعة (نازك الأعرجي . يمنى العيد . خالدة سعيد . أسيمة درويش . خيرة حُمر العين . بثينة شعبان)، ومعياري في الأسماء النقدية النسائية هو مدى ما تشكل هذه الأسماء من إضافات حقيقية مهمة في العمل النقدي والبحثي.

ويختتم عبد المولى قائلاً: ليست القضية بهذه الرؤية التنافسية. فأنا عندما أستفيد معرفياً ونقدياً من أسيمة درويش وخالدة سعيد مثلاً، أفرح بذلك فرحاً فكرياً، وأرى أنني أضفت إلى ذاتي فهماً آخر إيجابياً. أما بالنسبة لإبداعي (كشاعر) فلم أعثر على من ينافسني من الأصوات النسائية شعرياً! وأعتقد أن ذلك عام لدى أي شاعر غيري، أنا أرى أن من ينافسني إيجابياً أدونيس، ومحمود درويش على سبيل المثال، خصوصاً أنني بعد كل قراءة لشعر محمود درويش أقوم بتمزيق قصيدة أو أكثر كتبتها...!

استطلاع: نضال بشارة

□□

متابعات... متابعات... متابعات

ملف ((زكريا تامر))

وقصص الموقف الأدبي

في لفتةٍ نوعيةٍ، خصّصت مجلة الموقف الأدبي في العدد /352/ لشهر آب 2000 ملّفاً خاصّاً عن أدب زكريا تامر، وفي ذلك تقديرٌ للمبدع، واعترافٌ له بما قدّم لخدمة الأدب والثقافة.

ولقد أكّدت الدراسات على ريادته الفنية في القصة القصيرة جدّاً، وأسبقيته في مخالفة التقنية القصصية المألوفة، التي أوجدت له في البداية الأعداء، الذين نفروا من جديده، وتجريبه، لكنهم مالبثوا أن تملّوا أبعاد قصصه الفنية، وتفكّروا في أسلوبه المستحدث، فانقلبوا أصدقاء ومعجبين، وهذا ما عبّر عنه شوقي بغدادي في الافتتاحية "أذكر حين قرأتُ زكريا تامر في أقاصيصه الأولى، لم يعجبني تماماً. كنا مأخوذين بآفاق ورؤى

وتقنيات أخرى مختلفة، وكانت أحكامنا قاسيةً في بعض الأحيان، ولكني لم ألبث أن شعرت باسم زكريا يتسلّل إلى وجداني، وذائقتي للجمالية، قصّة بعد أخرى، وخاصةً في الستينيات حتى غدوت من مدمنيه..."."

ضمّ الملّف . إضافة إلى الافتتاحية المؤثّرة الجميلة . مجموعةً من الدراسات النقدية الجادّة، لعددٍ من المتخصصين في النقد والتدريس الجامعي، وقد وردت على النحو الآتي:

1 . زكريا تامر وتجربة الكتابات القصيرة: للدكتور : نجم عبد الله كاظم . الأردن.

2 . قصص زكريا تامر الجديدة. للدكتورة: ناديا خوست.

3 . القصة القصيرة جدّاً. للدكتور عبد النبي اصطيف.

4 . الاغتراب في أدب زكريا تامر. للدكتور غسان السيد.

تقف الدراسة الأولى عند تجربة الكتابات القصيرة بصورةٍ عامةٍ، وتعرّف (مفهومها): وهو "عرض لصراع بين قوتين، في حالة نزاع، وغاية وتعرض لمصطلحها الذي لم يحظَ بعدُ باتفاق النقاد عليه، و(منجزها الإبداعي)، وتنوّع تسميات الكتّاب لها من أمثال: (القصة القصيرة جدّاً)، و(قصص في دقائق)، وملامسه الغربيين لها، إذ عدّها (ابرامس) حكايةً أو نادرةً محكمةً، إلى حدّ ما، مكوّنةً ربما من (500) كلمة، كما في قصص (دورة اللولب) لهنري جيمس، و(قلب الظلام) لكونراد، ورأت (ناتالي ساروت)، التي اتكأ على كتاباتها العديد من كتاب القصة في العالم الذين أتوا بعدها، أن تُكتب القصة القصيرة، بغير تعريفات في أقصر نماذجها، بين (500) و(1500) كلمة، وأنسبها للنشر أن تكون في ((1200)) كلمة، وقد ظهرت كتاباتها القصصية القصيرة عام 1938، وتُرجمت إلى العربية عام 1971 بعنوان (انفعالات) وكما يمكن أن تُعدّ بين الكتابات القصصية، فإنها يمكن إدراجها تحت مظلة القصّة والشعر الحر.. ثم يعدّد الكاتب بعضاً من مبدعيها العرب، فيذكر زكريا تامر، ويوسف الشاروني، ووليد إخلاصي، وعلي خيون، ومحمد المخزنجي وفؤاد حجازي.

تتركّز موضوعات زكريا تامر حول السياسة التي يطرحها عبر خطابٍ إبداعي يعّبر من خلاله بوعي ودرايةٍ غير عادية عن أحلامٍ كثيراً ماتكون أحلام (الصغار) أو الصغار شكلاً وظاهرياً، أي عامة الناس، الذين يواجهون قوى الشرّ المتمثّلة تراجيدياً في الحياة، وعلى الواقع، المتمثّل بالسلطات والحكّام، مما يجعل أدب زكريا تامر يتوقّد دائماً، يبحث عن الحرية، تلك الحرية التي ترهقها وتزهقها هراوات الشرطة، وبذرة الخوف الكامنة في نفوس البشر الضعفاء الذين يتساقطون سقطاتٍ تراجيدية، واحداً تلو الآخر.

ويتوقف الباحث عند (غموض) القصة التامرية المحبّب، ويعلّل ذلك بأنه (قناع) يجتاز به ثالوث (التابو) المحرّم، أما (التكثيف) فهو ضروريّ ليتناسب مع قِصر القصة وحجمها، أما (الخاتمة) فهي (الضربة) التي تنتهي بها القصة، وتؤدّي إلى تحريك ذهن القارئ، وإثارة تفكيره، ومدّ القصة فكرةً ومحتوى، ورسالةً، عبر (شفرات) هذه الضربة إلى مابعد نهايتها اللفظية.

وترى الدكتورة ناديا حوست، في دراستها (قصص زكريا تامر الجديدة) أن زكريا حمل فكراً متنوّراً لم يتراجع عنه، كما تراجع عنه كثيرون من صفّ الريادة التي لبسوا فيها قمصان الشهداء، إلى حضيض الزهو بفتات مكاسب الانحطاط، لمح زكريا تامر منذ أمدٍ طويلٍ هشاشتهم.

وزكريا الذي اغترب منذ عشر سنوات عن الوطن، نجده في (نداء نوح) كياسمين دمشق، لم يغترب،

وإنما يكتب، وينذر. ويصدر هديراً، هو الانهيار والسقوط، لأن الفقر غدا جوعاً، والقمع تجاوز رجال الشرطة إلى بنية السلطة، وهاهو كعادته يستحضر شخصيات التاريخ المحفورين في الذاكرة والروح، ليجد العصر ينزع عنهم حصانتهم، لاعتقاده أن الظلم ليس قدراً يسقط من الغيب، وإنما هو صناعة وطنية، ففي المخفر يحضر الشهودُ المجرمون، يلقون ذنوبهم على الشخصية التاريخية، من قتلٍ وغدرٍ، وكذبٍ، وخياناتٍ، وجَلدٍ، وحسد، وعجرفةٍ، وذلّ، ونفاقٍ، وفجورٍ، وسكرٍ وشرورٍ اجتماعية وخلقية وسياسية، الكرسيّ للدعيّ، وللفاسد الصدارة... وعباس بن فرناس عندما حلّق، لم يرَ إلاّ شعوباً تتقاتل، ومشانق تنصب، وسجوناً تعمر، وجوعاً وفقراء ولصوصاً وفساداً. رأى اللصوص مكرّمين، والشرفاء منبوذين محتقرين، ورأى الخيانات تُعامل بوصفها أحداثاً تاريخية، والصفقات التاريخية تُنجز باسم المبادئ.

إن زكريا تامر . كما ترى الدكتورة خوست . يصعق قارئه، ويجرحه جرحاً حادّاً، فيما ينبشه من الذاكرة، فأبو نواس يغدو قائد جيشٍ، ويؤلف فرقةً من الراقصات.وعنترة يصير رجل أعمال متعدّد الجنسيات، بعد أن يبيع سيفه لتجّار التحف، والشنفرى . من شدّة خوفه . يبدّل حبّه، ويتجسّس على صديقه، ويعلن استعداده لتأليف كتب الشعر التي تمدح رجال الدولة، ليقبض ثمنها بالدولار. والجنرال كليبر يبقى حاكماً حياً، ويقتل الحلبي، ويظهر في البلاد العربية جنرالاتٌ كُثُرٌ كالجنرال كليبر، لكنهم لم يكونوا أجانب مثله، أما أمثال سليمان الحلبي، فيلقى عليهم القبض، ويودعون السجون.

إن الفساد . هو . بطل مجموعته الأخيرة (نداء نوح) فالسلطة توظّف تقنين الحرية والقمع في مشروعها الطبقي، وترفع سيفي (السجن والجوع) على الناس، أما زبانيتها فهم من الأغبياء.. وزير الحرب يحارب بالبيانات، وينتصر في معركةٍ أمام ملهى.. وزير الثقافة أمّي... وزير التموين يُؤمِنُ بجوع الشعب. ورئيس الوزراء ينصح الملك بأن لا يضع في مراكز المسؤولية إلاّ الأشخاص التافهين، ثم لا يجد سوى أقربائه جديرين بهذه المناصب... والوزير في دول العالم الثالث يرى أن الأخطار كثيرة، لكن أشدها خطراً: مواطنٌ لا ينافق، ولا يداهن، ولا يغشّ، ولا يكذب.

والوزير المنافق الذليل الغشّاش الغدّار، هو الذي ينطق بحاجات أمن الدولة. وكافور يضرب المتنبي حتى يئن ويبكي ويُقْبَل أن يمدحه، والفقير عندما يصير ملكاً في قصة (الكرز المنسي) يسلب وينهب ويبطش... والشعراء ينبرون لتدبيج القصائد في مديح كلب الحاكم ويتحوّلون إلى حاشيةٍ سوقيةٍ غير مرهوبة الجانب من الخدم.

وتنتهي الدراسة بالتأكيد على أن زكريا تامر يواصل تعرياته الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويكشف زيف السلطة، ويدين القمع، وينحاز إلى الفقراء الذين لا يزالون يواصلون أحلامهم الجميلة والبريئة بغدٍ مرتقبٍ واعدٍ..

ويحلّل الدكتور عبد النبي اصطيف قصة (الأول) تحليلاً علاماتياً كأنموذجٍ للقصة التامرية القصيرة جدّاً، بعد مقدمةٍ ضافيةٍ عن المصطلح، فيرى أن حجم القصة ربما كان مسألةً ليست ذات أهمية لولا أن الحجم يقترن ببساطةٍ شديدةٍ، وتكثيفٍ أشدّ، يحوّلان القصة القصيرة إلى علامةٍ مركبةٍ أو نظام علاماتٍ متماسك، تسوده أنماطٌ محكمةٌ من العلاقات، تكسبها دلالةً مناقضةً للدلالة الملازمة للعلامة المستمدّة من الواقع، لكنها تتفق والقيم والمثل والمبادئ التي تحرص عليها الأمة.

ويحلل الناقد القصّة التي تتحدّث عن (الجوع) الذي يُعَدّ (الأول) بين علامات الأوائل: الأم، والأيتام،

والموت، والحياة، وسواها التي تتبين حقيقة علامتها ومرجعيتها في المجتمع العربي الذي تسوده عقيدة التوحيد، فيذكر أن (الأول) هو الذات الإلهية، لأن الله هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، والمهيمن والقادر، والعالم، إلى غير ذلك من الصفات/ الأسماء الحسنى، وهي لذلك تطعم من جوعٍ، وتُؤْمِن من خوفٍ، ولكنها على خلاف من ترسله من الأنبياء والرسل، لا تأكل الطعام، ولا تمشي في الأسواق...

والناظر إلى هذه القصة، أو إلى النظام العلاماتي الذي تشكّله، يتبيّن أنها قد احتفظت ببعض خصائصها من جانبٍ، وتخلّت عن بعضها الآخر من جانب ثانٍ، وكانت الحصيلة، أنها لم تعد (أولاً)، بل غدت (ثانياً)، لأن (الجوع) قد حلّ محلها باعتباره سيد الزمن البائس الذي يعيشه في هذا المجتمع، (الجوع) حقيقةً (الأول) الفعلي في النظام العلاماتي التامري.ومما يلفت النظر .كما يقول الباحث . في هذا الجوع أنه جوع كلّي شامل.

ويحلّل الدكتور غسان السيد ظاهرة الاغتراب لدى زكريا تامر، فيجد أدبه ممثّلاً لكل أنواع الاغتراب، اغتراب الذات، الذي قال عنه المبدع نفسه: "يخيّل لي أن أبطال قصصي يريدون خبزاً، أو حريةً وفرحاً، فلا ينالون سوى السحق، والذين يسحقونهم . هم . أولئك الذين يربحون من فقدان الحرية والفرح، وعندما تكون القوة البربرية هي الآمرة . والمسيطرة، فمن الطبيعي أن يكون حتى الابتسام محظوراً، ومن الطبيعي أن يقتل الإنسان معنوياً ومادياً"... إن مشكلة أبطاله أنهم يحاولون الخروج من مأزقهم الوجودي، ولكنهم يفشلون في إيجاد علاقةٍ طبيعيةٍ بين ذواتهم والعالم الخارجي: "وكنت وطواطاً هرماً أعمى، جناحاه محطّمان لا أجد خبزي وفرحي، أجهل خبزي وفرحي. يصدمني كل الصخب أينما سرت. فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة. أنا لست سوى مخلوقٍ ضائعٍ في زحام مدينة كبيرة قديمة"...

إن اغتراب البطل التامري في الحب، لا يسهم في تحرير الإنسان من قلقه، واغترابه يغدو ذاتياً يؤدّي إلى نزع إنسانية الإنسان.

أما الاغتراب عن الآخر، فيتجلّى في نظرته إلى الآخرين، وكأنهم أعداءٌ يحاولون نزع حريته، ومن هنا يتولّد العنف الذي يقول عنه المبدع: "العنف في قصصي ليس بضاعةً مستوردةً، أو نزوةً، أو عقدةً نفسيةً، أو نوعاً من الإثارة والتشويق.إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية. نحن نعيش في عالمٍ مفترسٍ سفّاحٍ، لا يمنحنا سوى السجون والخيبة، ويجللنا بالهزائم"، ويصبّ القاص جام غضبه على هؤلاء الذين يعدّهم مسؤولين عن مأساة الإنسان، وأزماته الوجودية، وهو لهذا يحلم بعالمٍ من دون حكامٍ ورجالِ شرطةٍ وسجونٍ، لأن هؤلاء هم الذين "يجرّون الإنسان إلى السجون، يركلونه، يصفعونه ويشتمونه"، مما يزيد في فجيعة اغترابه الاجتماعي.

ويختلف اغتراب (المرأة) عن اغتراب الرجل، ويتضاعف، لأنها أنثى، ولأن الرجل يحاول عبر ذرائع مختلفةٍ إبقاء المرأة ضمن هيكلٍ خاصّ أُعدّ لها بعناية، يمر بقنوات التقاليد والأعراف التي تبيح قتل المرأة. إذاً ما فكّرت بتلبية نداء جسدها أو روحها، وبذلك يؤكد ملكيته لها. لأن القاتل. سواء أكان فرداً أو جماعةً يمتلك الضحية بصورةٍ نهائية من خلال فعل القتل.

ويظهر الموت في قصص زكريا تامر كسمةٍ بارزةٍ في رغبات الأبطال، الذين يجدون في الموت مهرباً اضطرارياً من السلطة ورجالها الذين "لا يملكون سوى التجويع والقمع والكلام المنمّق عن العدالة والمستقبل السعيد".

في معظم القصص ثمة (موتٌ) ماديّ أو معنويّ، تنبثق عنه أسئلةٌ هامّة: لماذا نحن أحياء؟ لماذا

نستمرّ في الحياة؟ هل الحياة تستحقّ أن تُعاش؟! وهل لها معنى؟!...

إن أدب زكريا تامر، ربما كان نموذجاً واضحاً لنزوة الموت التي غذّتها الحياة المعاصرة. فصبغت بالسواد كثيراً من تشابه صاحبها. إذْ لا أمل في حياةٍ يحلّ اليأس والاغترابُ فيها وتتساوى الأشياء، بل تفقد معناها.

وفي قهر الاغتراب. يركّز القاص على جسد المرأة بوصفه جزيرةً صغيرةً، وسط هذه البحار المضطربة، لتجميع الشتات، ورصّ الأجزاء في كل منسجم يعيد البطل إلى حالةٍ من التوازن النفسي الذي افتقده طويلاً، ويكون به الخلاص من شرور الحياة، وقساوة الواقع، وتصبح المرأة تعويضاً وعزاءً يخترق جدار الاختراق عن طريق الذوبان في علاقةٍ خاصة، وبالتحليل النفسي تغدو المرأة (أُمّاً) ورمزاً للأمان والدفء في عالمٍ مضطربٍ، لا عقلاني.

ويمتزج (الحلم) بالواقع في عالم تامر القصصي، فالرجل يحلم بالمرأة بعد أن يعجز عن الاتصال بها في الواقع، لتحقيق رغبةٍ مكبوتةٍ وتعويضاً عن حرمان.

ثم ينهي الباحث دراسته مؤكّداً أن الأدب انعكاس للواقع، وأن زكريا تامر خيرُ من عبّر عن واقعٍ ارتبط به بشدّةٍ، فجاء إبداعه تتويجاً لهذه الحميمية في الالتصاق بمصير الإنسان بصورة عامة.

وأخيراً:

إن هذه الدراسات التي شكّلت ملفّ التجربة القصصية التامرية. تؤكّد كلها على أن "زكريا تامر ظاهرةٌ فنيةٌ طليعيةٌ ممتعة، كانت وما تزال مثيرةً مدهشة"، استطاعت أن تصل بدهشتها وإثارتها ليس إلى قلوب القرّاء فحسب، وإنما تغلغلت إلى وجدانات المبدعين، وعقول النقّاد، وهي بتميّزها وتفرّدها قد استحقت هذا الاحتفاء، وهي جديرة بأن يُحتفى بها على كافة المستويات الثقافية والأدبية.

***

قصص الموقف الأدبي

اشتمل العدد (352) من مجلة الموقف الأدبي لشهر آب 2000 القصص الآتية:

1 . كأننا لم نفترق . ماري رشو.

2 . فاتحة . زرياف مقداد.

3 . ضموره . إسلام حربه . العراق.

4 . مخلوقات الليل . ميسلون هادي . العراق.

5 . الكابوس . منهل السراج.

6 . زيارة . فراس سليمان محمد.

7 . ألسنة الأبناء . عارف الخطيب.

8 . عولمة . عبدالباقي يوسف.

تدور قصص العدد حول محورين اثنين. الأول: القمع الذي يكتوي المواطن بسياطه. والثاني: الاغتراب الذي يعاني منه المثقف أكثر من سواه. ومابين القمع والاغتراب روابط عديدة، يتعاون فيها البؤس على ضياع الإنسان اجتماعياً وثقافياً وسياسياً..

1 . كأننا لم نفترق قصة: ماري رشو.

قصةٌ فيها براعة التقاط الموقف، وتجسيده بعباراتٍ بسيطةٍ فحواها أن امرأةً مسافرةً مرهقةً، تجلس في استراحة المسافرين، تتناول فنجان قهوةٍ، ثم تأتي امرأةٌ ثانية تستأذن في الجلوس بجانبها لتناول قهوتها. وبعد بضعة أسئلةٍ تُلقيها الثانية، تردّ عليها الأولى باقتضاب ثم تنهض، فتتبعها الثانية (حياة) وتمسك بها. تسألها عن صديقةٍ من اللاذقية اسمها (ليلى) و"عبر الدهشة والتذكّر"، وربط الأسئلة و"تقاطيع هذه الوجه التي كما أعرفها وخلال ومضةٍ تأكّدتُ أنها هي، إنها هي (حياة) الجميلة التي أحبّت وتزوّجت ووفت، ثم رحلت مع الزوج إلى الخارج".

ما إن يقرأ الإنسانُ السطرَ الأولَ من القصة حتى يسيطر عليه شعورٌ بالاغتراب الإنساني. اغتراب ذاتي سعتْ إليه الكاتبة طائعةً، وهي تنسحب وحيدةً لتناول قهوتها على طاولة منفردة، فالاستراحة محطة للمسافرين، أي إنها حيّزٌ مكاني مؤقتٌ، تستريح فيه النفس الغريبة من وعثاء السفر، وتبدّد إرهاق الجسم بالقهوة، والجلوس إلى طاولة. وعلى هذا تكون المحطة مكاناً للغرباء على الرغم من وجود أناسٍ يضفون على المكان شيئاً من الحيوية والإنس، لكنها حيويةٌ متعبةٌ، وأنسٌ مؤقت لا راحة فيه ولا تواصل... والمرأة الأولى (ليلى) عندما تجلس وحيدةً إلى الطاولة، تستغرب أو تستنكر جلوس امرأةٍ ثانيةٍ إلى جانبها، وهي بذلك تحمل بذور اغترابها في داخلها، ويظهر ذلك جلياً، حينما تحاول التهرّب من إدارة حوار أو حديث مع (حياة) أو عندما تردّ باقتضابٍ وامتعاضٍ عن أسئلتها المتودّدة.

ولماكان الإنسان، لا يمكن أن يعيش بعيداً عن الآخرين، مهما كانت أحوال اغترابه، وبما أن الأدب مرآة الواقع يعكس تجربة الإنسان في الحياة، وفي النفس، فإن (ليلى) التي نهضت إلى السيارة كنوعٍ من الهروب الإنساني الذي تعاني منه النفس المغتربة، نراها تستجيب للمسة (حياة)، وتتوقّف، فتتعّرف إلصديقةٍ قديمةٍ، عرفتها منذ أكثر من ثلاثين عاماً، فتتعانق المرأتان، وعلى ذلك يغدو الاغتراب عدواً للجمال والحب والصداقة، وهو ظاهرة باتت تسكن النفس البشرية التي أنست (ليلى) ملامح صديقتها القديمة (حياة) وقد جاء اسم الشخصيتين (ليلى . حياة)، إضافة إلى عنوان القصة (كأننا لم نفترق)، بدلالات تتواءم وصدى الغربة التي عزفت الكاتبة على أوتارها..

2 . فاتحة: قصة: زرياف مقداد.

تحاول القصة أن تبرز (الحدث) من خلال تقنيتها الحديثة التي اعتمدت على القطع والمشاهد التي تقترب من أسلوب ا لسينما في صياغة بنيتها السردية، حيث تجرّب التجديد عبر الإيغال الداخلي في الشرط الإنساني، وحيث الرؤية الداخلية تتلاعب بعواطف الشخصية المحورية وأفكارها، وتضفي على الأمكنة بُعداً حداثياً (غرائبياً) فيما يبدو السارد حيادياً متخفياً خلف قناع سميك. يركّز على الوصف الخارجي في استلابٍ

شاملٍ أمام الفعالية الإنسانية، وانتقادٍ صريح للعادات والتقاليد والموروث الاجتماعي الذي لم يستطع العصر من تغيير أبعاده.

تجلّى التجريب التقني في القصة عبر لغتها المكثفة، الشعرية حيناً والواقعية حيناً آخر، واقتربت من الحلم والرومانسية في أحيان أخرى.

إنها الشاعرية التعبيرية التي جسّمت دلالات الحياة، و(وأنسنتها) ولكنها وحسب ما تقتضيه التقنية، فقد دخلت متاهة (الترميز) المتكاثر، من العجوز إلى العراف، فالمغارة، والعفونة والرطوبة والخضرة وسوى ذلك من الرؤى السوداوية التي تضع قارئها في جوّ من الاغتراب والاستلاب. حيث تعمّد القاص الدوران في فلكهما، ليقف على تحليلات نفسية لشخصيته المحورية التي تبدو أشبه ماتكون بشخصيةٍ دونكيشوتية أسطوريةٍ تتأثر لسيف أبيها، تعبيراً عن واقع متكسّر، أو جيل مُهان، ومتمرّد.

إن تحميل القصة هذا الكم من (الترميزات) قد أكسبها حداثة تجريبية عالية من حيث التقنية لكنها. من جهة ثانيةٍ، عملت على تشتيت القارئ الذي يجد نفسه أمام قصيدةٍ من الشعر الحديث، يغرق في رموزها ويحتاج إلى مراجعة ثانيةٍ وثالثةٍ كي يتمكّن من ربط أجزاء الحدث. ولملمة أطراف الفكرة، مما يدعونا أخيراً لأن نتساءل: هل التجريب والتحديث يكون دائماً لصالح القصة؟!

3. ضموره: قصة: سلام حربه (العراق).

هذه القصة لوحةٌ بانورامية حديثة لما يعاني منه المثقّف المحاصر من اغترابٍ وعزلةٍ في مجتمعه، ويبدو أن معاناة الفنان والمثقف تعادل أضعاف أضعاف مايعاني منه الإنسان العادي، في ظل أحوال غير طبيعية، تبدو السلطة طرفاً أوّل فيها.

إن تضخّم الرأس، بسبب كثرة الأفكار ترميزٌ للكبت الفكري الذي يبحث عن متنفسٍ له فيما حوله، فلا يجد سوى الحصار يسدّ عليه جميع الجهات، مما يزيد في تضخّم الرأس المرضي لدى الفنان المثقف. الذي لم يجد من يتفهّم معنى تضخّم الرأس. حتى النحّات الفنّان الذي يقيم معرضاً لمنحوتاته، فإنه رأى أنْ لا لزوم للرؤوس، فصنعها أجساداً تنتهي برقابٍ مقطوعةِ الرؤوس، وأن الناس الذين يتوافدون على المعرض لم يكن هدفهم رؤية المنحوتات الناقصة، وإنما رؤية أجساد النساء الجميلات من الزوّار.

في القصة التفاتة نفسية علمية إلى (المرآة) "تلمّسَ، وراح يذرع أبعاده في المرآة. عجباً كانوا يدعونني (أبو راسين) من صغري اندلق رأسٌ عن رأسٍ ثانٍ فارتبكت هيئتي. واستدرجتُ لسنين طويلةٍ ألسنة الهزء والسخرية. ما أراه الآن من أوداجٍ منتفخةٍ ورأسٍ مختزلٍ يتوارى في شعرٍ أشيب يؤثث في داخلي قنوطاً باهراً".

إن النظر إلى (المرآة) في القصة، والارتداد إلى الطفولة (من صغري)، والتفكير بأمر (الرأس) حامل الأفكار. الذي تضخّم كثيراً حتى أطلق الناس على صاحبه لقب (أبو راسين) والذي يذكّرنا برسالة التربيع والتدوير في الأدب العربي للجاحظ، التي جسّدت وشخّصت وضخّمت الشخصية الإنسانية، حين رسمت بالكلمات ما يُطلق عليه اليوم (رسم الكاريكاتير).

وإن الارتداد إلى الطفولة، والوقوف أمام المرآة ظاهرةٌ توقف عندها علماء النفس ورأوا أن (المرآة) ترسم للإنسان (أناه) المثالية التي تتصف بأنها تكوين نرجسي بصورةٍ أساسيةٍ، وهي (اتجاه تحليلي) يتعذّر على

الفرد وحده التأثير فيه، وتكشف عن مدى الضياع الذي يكمن في التفكير الذي تعكسه المرآة في النفس، ولهذا فإن رأس بطل القصة المتضخّم، وجَدَ معادلاً له في المنحوتات التي كانت أجساداً بلا رؤوس، وجدير بنا أن نتذكر هنا أيضاً أن المرآة في الفن القصصي ترميز للحرية، وكما هي ترميز للحرية فإن لها مدلولاً عكسياً، إذ تغدو رمزاً للعبودية، حيث لا يكون لها خيار إلاّ أن تعكس الصورة التي تتلقاها بحرفيةٍ تامة.

4 . مخلوقات الليل. قصة: ميسلون هادي(العراق):

تضيف القصة في عنوانها المخلوقات إلى الليل، وواضحٌ مافي ذلك من دلالةٍ على الغربة والعدم، فالمخلوقات لم تبيّن ماهيتها، وإنما ظلّت مجرد مخلوقات. والليل رمز العتمة والظلمة والظلم. ومصدر القلق والخوف والأرق.

وما إن نترك العنوان ودلالاته النفسية غير المريحة، وندخل عالم القصة بشخصياتها المأزومة، وحدثها المؤرّق حتى نجد هذه المخلوقات تستقلّ السيارة التي هي ترميزٌ للحياة بكل أبعادها، بينما ركّابها يمثّلون معظم الشرائح الاجتماعية. أما السائق فهو رمز للقيادة المزاجية بكل ماتعني هذه الكلمة من معانٍ ودلالاتٍ لدى أبناء دول العالم الثالث.

وفي هذا الترميز الفني المدروس يحتكر (المرموز) السائق. كل الذاتية لحسابه، ويستقطب اهتمام الركاب المسافرين في حافلته، ويتحكّم برغباتهم عند التحرّك والوقوف.

كما يتحكّم بجهاز التسجيل أو (مذياع) السيارة، فلا يبث الحياة فيه إلاّ عندما يريد، ويرغب، وبذلك يكون (ترميز) المسافرين الذين يمثلون الجمهور، والحافلة التي ترمز للدولة بحدودها المكانية، والسائق الذي يرمز للسلطة، وتكون الحافلة والمسافرون تحت سلطة قائد الحافلة، وبذلك يكون الموضوع المرموز قابلاً للتشكيل حسب رؤية القائد، ومادةً مطاوعةً يتلاعب بها حسب مزاجه.

وخاتمة القصة تلخص جميع ترميزاتها المليئة بالأحلام والكوابيس والدهشة والظلام، والسواد، والغبار الأحمر، والوحدة الموحشة، والنوم والصحو والخوف الدائم "أحسست مرةً أخرى بأني أحلم.. لكن وقتاً مضى قبل أن أستيقظ، وقد انتهى ذلك الحلم لأجد نفسي وحيداً في الحافلة المنقذة التي كان قد غادرها جميع الركاب، وتركوها في ظلامٍ دامسٍ وعميقٍ، تخوض في لونه الأسود الحالك غُلالة خانقة من غبارٍ أحمر الرائحة، ويغطيني من كل الجهات حتى يكاد يدفعني في ترابٍ منخول، تساءلت: أين ذهب الجميع؟ ولماذا تركوني لوحدي في هذا الظلام المقفر الثقيل؟ وشعرت بالخوف من أن تبتلعني أفواه التراب الصحراوي قبل أن يجدني أحد... واستيقظت أخيراً لأجد جميع ركاب الحافلة كما كانوا مستغرقين في نومٍ عميق، والسيارة تمضي بهدوء شديد على الطريق، وثمة صوت ضعيف ينطلق من مكان خفي في الحافلة، وهو يملي على سائقها بالتوجه إلى نار مشتعلة... صرخت بالسائق محذّراً إيّاه من التوجّه إلى تلك النار... ولكنه لم يبالِ بصراخي، ومضى غير آبهٍ للنار...".

إن حالتي الحرب والحصار التي فُرضت على الشعب العراقي الشقيق، قد انعكست بكوابيسها المرعبة على الكتّاب والمثقفين، ولعل رموز القصة واضحة، وقد وصلت رسالتها إلى القارئ بسهولة ويسر، ولا يريد النقد أن يعمد إلى التشريح والتفكيك ويكفيه من التلميح مايغني عن التصريح، فالسيارة مندفعة والسائق يقترب

بها من النار!!...

5 . الكابوس. قصة: منهل السرّاج.

وطأة الكوابيس. لها لغتها الخاصة التي عهدناها في تنظيرات (أريك فروم) وأترابه، كما عهدناها في القصة السورية لدى وليد إخلاصي وهاني الراهب وبصورةٍ أشدّ حدّةً لدى زكريا تامر، حيث التكثيف والقناع ورصد التفكّك الروحي والخلقي والإنساني، في زمنٍ يكتوي فيه المواطن في أتون الأزمات المتلاحقة، التي تصوغ له أسلوب العيش، وتحدّد له أمكنة الحركة، ومجالاتها، ومسموحات التفكير ومحظوراته، لتدين القصةُ جميعَ أنواع الكبت وأساليب الظلم والقهر والفجور والخيانة.

إن شخصية القصة المحوريّة إنسانٌ مثّقفٌ مرهفُ الأحاسيس لكنه مقموعٌ، مراقبٌ. مطاردٌ. والغريبُ أن هذا القمع ليس قمعاً سلطوياً فحسب، وإنما هو قمع أبويّ وتربويّ واجتماعيّ وتنظيميّ. فالأب . في المجتمع الذي اختلت شروطه المعيشية. يعاقب ابنه البريء. والابن يضع دبوساً في فراش أبيه انتقاماً، ويسرق أمه. والمرأة في البيت المجاور لا تأمن ألاّ يتلصّص عليها أحد جيرانها من ثقبٍ ما. والشباب المثقفون عاطلون عن العمل، والكتّاب يحرقون أوراقهم لئلا تقع في أيدي رجال السلطة، والمواطن الصالح منسيٌّ منبوذ، والإنسان الشريف مريضٌ نفسياً دواءٌ لايشفيه وطني، وعليه أن يجده مهرباً.

إن القصة تمتلك خصوصيتها الفنية، فالفكرة واضحة، والمضمون بجميع أجزائه المبعثرة والمنثورة في أرجاء الوطن، عبّرت عنه القصة بأسلوبٍ بسيط لا تعقيد فيه، يدخل بعض الأحيان في وصفٍ مدقّقٍ لجانبٍ حيويّ يوميّ، ويغوص أحياناً أخرى في أعماق النفس المأزومة بإصرارٍ هجائي، وتأثيرات لغوية موروثة توظّف الشعرَ والمثلَ والشتيمةَ والسينما لخدمة الفكرة والحدث بتوالياتٍ تعبيريةٍ ترميزيةٍ للخراب بأنواعه، خراب النفس والروح وخراب المجتمع والسياسة.

لكن القارئ الذي قرأ قصص زكريا تامر، ووقف عند تعبيراتها ووخزاتها ولغتها المكثفة، وموضوعاتها التي اقتربت منها هذه القصة، حيث كان القمع بطلاً في معظمها، يتغلغل في جوانح الشخصيات، وفي الضمائر والأحاديث، وفي المفردات اللغوية الراهنة كي يرسم تلك التفصيلات ويحبكها في فنه القصصي، وحيث يبدو شاهداً على عصرٍ يلتقط فيه خصوصية السلطات في العالم الثالث.

إن ذلك القارئ كان يتمنى أن تكون هذه القصة (الكابوس) موزعةً توزيعاً فنياً على أكثر من قصةٍ، فكل جزء من أجزائها المتعدّدة يصلح لأن يكون قصة قصيرة جداً، ولأن القصة ليست كابوساً واحدً كما جاء في العنوان، وإنما هي مجموعة كوابيس.

مع أن القصة استطاعت بصورة عامة التعبير عن معاناة المواطن ووقفت على بعض جوانب النفاق والظلم من منظورات متعدّدة، لكنها جانبت الصواب كثيراً حين أتت على شعائر الحج والتي قرنت، . في القصة . بين بعض ممارسات الحجاج الخاطئة، وبين ممارسات السلطة. فهل يستوي في ذلك الإلهي المقدّس مع الوضعيّ المدنّس؟!..

6 . زيارة. قصة: فراس سليمان محمد.

يسيطر على القصة جوّ من الغربة والوحشة والخوف. ابتدأت بالخوف من (البرغش) والهروب منه، وانتهت بالخوف من (البرغش) أيضاً واندفاع الرجل نحو الرحيل عن المكان:

"لم أكن أشعر بشيءٍ سوى بالنعاس، وبخدرٍ لطيفٍ. أنتظر طلوع الفجر. يعني أني أستطيع أن أنام بضع ساعات دون أن يزعجني (البرغش) قبل أن أسافر إلى العاصمة!!..".

ويترافق الخوف من الحشرات في البداية بالاستنجاد بالنار، وينتهي بالهرب منها مع طلوع الفجر، ومابين الظلام والفجر، هناك خيانةٌ، وثأرٌ وقتلٌ ومسخٌ وذكرياتٌ أليمةٌ، تبرز من خلالها مدلولاتٌ ومفاتيحُ لولوج عالم النفس الذي يمور بالخوف والتمني في سردٍ متلبس باغترابٍ وجدانيّ واجتماعيّ، ونقمةٍ ورفضٍ وتمرّد على الطبيعة والعادات، كل ذلك عبر ضياعٍ فكري: "لم أعد أفرّق بين الصراخ والعواءِ، كانت الأصوات عميقة وحادة".

إن القصة تمسك بتلابيب القارئ لتدخله مغارة الخوف، ولكن الفكرة التي سعى إليها الكاتب وهي حصيلة مخاضات ثقافية واجتماعية، متعدّدة، تكاد تزيغ أمام عيني القارئ كلما حاول رؤية كامل أبعادها،

ولذلك فإن فهم القصة يظلّ مرهوناً بفهم عناصرها الرئيسة من سردٍ وحكائيةٍ وغرضٍ هادفٍ، ومنظور سردي، ومعنى قريب، وآخر بين السطور. أما العلاقات التي ينظمها التحفيز والدلالات الناجمة عن العقل، فعلى القارئ أن يلمسها في كل نصّ قصصي مهما أوغل في التجريب، أو جنح إلى التقليد والبساطة.

ومما يلفت النظر في القصة جنوحها إلى الشاعرية على الرغم من طقوس الخوف النفسية المتلاحقة : "منذ تلك الزيارة وأنا أحلم بك. أحلم أن تأتي وحدك. لكنه مجرد حلم. حتى الآن أكاد لا أصدق... أيها الرجل في الصدى. في الجواب المشقق. في تلاشي أريج الوردة تسكن. وعلى حافة خرافة الصورة تشرف على هذا الأزرق. يتدلّى من الغرابات الجميلة. لا تبتئس. جميعنا نفنى، والورثة ينتفون جهالتهم من بقايانا التي تلمع دون طائل...".

7 . ألسنة الأبناء. قصة: عارف الخطيب:

لونٌ آخر من القصة السياسية التي تقوم على السخرية المرّة. والنكتة السوداء التي برع فيها عدد من كتاب القصة السورية في الستينيات والسبعينيات، من أمثال حسيب كيالي وزكريا تامر وهاني الراهب، ووليد إخلاصي وعبد الله عبد، حيث ربطوا أحداث القصص بالواقع الاجتماعي والسياسيي، واتسمت هذه الأحداث بروحٍ من السذاجة الطفولية. التي لا تخلو من أبعاد نفسية وفكرية.

فكرة القصة بسيطةٌ لا تعقيد فيها. أحد الزعماء الذي تسمّيه القصة (ابن الشعب) يأتي إلى قرية (الجربانة) بسيارته الحديثة، فيستقبله أهلها بالترحيب والتصفيق، ثم يلقي فيهم خطبةً عصماء لم يفهم أحدٌ منها شيئاً، ولكنهم كانوا مذهولين بفصاحته وحضوره، إذ ظلّ ثلاث ساعات يخطب "حتى غمرت أقواله ساحة القرية، وجرت في أزقتها الموبوءة الآسنة، ونضجت الذبائح، وفاح قتارها، فكفّ الخطيب عن الكلام. وأقبل على الطعام، فتناول غداءه، ثم ركب سيارته، وانطلق إلى مكان آخر ليلقي خطبة عصماء أخرى..."

وأكثر الذين تأثّروا بحضور (ابن الشعب) أبو يقظان الذي فهم اللعبة، فجمع أبناءه، وشرع يدربهم على الخطابة، مركّزاً على طول الألسنة، وطواعية النوائها، وتطويلها حتى تغدو سياطاً... ثم دفع بهم إلى المدينة ، وأوصاهم ألاّ يعودوا منها إلاّ بسياراتٍ فاخرة.

إن الكاتب يمتلك مفرداتٍ قصصيةً منتقاة بعناية فائقة، استطاع أن يحّولها إلى خطابٍ إبداعي يعّبر من خلاله بوعيٍ ودرايةٍ عن واقع حيّ يعيشه المواطن العربي، بأسلوبٍ بعيدٍ عن التمرّد والإدانة المباشرة. لكنه يمثّل الطبقة التي تعوم على السطح، والتي تملك السيارات الفارهة، ولا تطأ إلاّ على أرضٍ مفروشةٍ بالسجاد، وتتطاول رؤوسها فوق المنابر، وتعلو أصواتها على كل الأصوات، وتلتهبُ لها الأكفّ بالتصفيق، فتُذبح لها الذبائح وتولم لها الولائم وهي تكثر الكلام، لا ليفهم الناس ما تقول، وإنما لتبهرهم، وتجعلهم مذهولين أمام تدفقه وحضور صاحبه.

إن (ابن الشعب) يمثّل تراجيديا الحياة العربية الراهنة، ويرمز للسلطة التي تمسك بيدها زمام الأمور. أمام شعبٍ يصفق. وقد أحسن الكاتب عندما تعمّد التسمية العامة (ابن الشعب). لأن التعميم يُعَدّ (ترميزاً) تتطلبه القصة الحديثة، وهو من لوازمها لتكون أكثر شمولاً في دلالاتها التي يتلّقاها القارئ، مشاراً بها إلى نماذج تجاوزت شرطها الإنساني، وارتقت إلى مصافّ القيادة والسلطة ورموز التحكّم، ولعل المفارقة الفنية في القصة تأثّر الناس بها، فأبو يقظان الذي أدرك بحسّه الشعبي ما تنطوي عليه العملية. مالبث أن قرّر أن يسير أبناؤه وفق مسيرة (ابن الشعب) والطريف في ذلك أن الأبناء كانوا طائعين كالنعاج التي تساق للذبح، وبهذه (الطرافة) المتعمدة في دلالاتها الظاهرية، و(الحادّة الوقع) في باطنها، ولسع ضرباتها، ونهايتها، وقوة إيصالها في نصها القصصي. كان الكاتب يجسّد مقولة انعكاس الواقع على الأدب.

إن الكاتب لا يدين صراحة الواقع (الكاريكاتيري) الفاسد، وإنما عمد إلى أسلوب السخرية المرّة، التي تبطن في داخلها النقد الحادّ، لسوداوية مايجري على أرضية الواقع، وهو يريد من ذلك كله الجانب الإنساني الذي طمسته الحياة المعاصرة، ويريد أن يكشف زيفه ليكون مشرقاً ويفضح واقع الخطابات المكرورة والمفرّغة من كل معنى.

والكاتب حين يتعرّض للجانب المأساوي، أو للواقع القائم من دون تلميحٍ أو إشارة صريحةٍ إلى الجانب المشرق من العالم . شأنه في ذلك شأن زكريا تامر . فإنه يركز على مايوصل القارئ إلى الإدانة العامة، وبصورة أدقّ، فإنه يسلّط الضوء على أسلوب معهودٍ يفتقر إلى الحرية في النقد، حين يكون صوت (ابن الشعب) هو الصوت الوحيد، فالقارئ لابدّ أن يقف ببساطةٍ على المفارقة الثانية التي تقف في مواجهة الخطاب، والممثلة في شوارع القرية التي تحتاج إلى تنظيفٍ وإصلاحٍ وتزفيتٍ، لا إلى خطبٍ وتصفيق ولا يجرؤ واحد من المصفقين أن يشير إلى الخطأ أمام طغيان الخطاب المثالي.

وفكرة القصة البسيطة والمدروسة بعناية عَرَفَ الكاتب أسلوب تقديمها، فجاءت في عبارات مقتضبة، ومشهدية حوارية، شكّلت منها لوحة متآلفة برع الكاتب في رسم ملامح شخصياتها وترميزاتها السياسية والاجتماعية. بدءاً من العنوان واسم القرية حتى أسماء الشخصيات. فالعنوان (ألسنة الأبناء) والألسنة توحي بالطول من خلال ما تتطاول به في الكلام، وتتحول في القصة إلى سياطٍ لتجلد الآخرين، و(ابن الشعب) تسميةٌ عامةٌ تفتقد حميمية الخصوصية، كما تفتقد مفهوم (البنّوة) المضافة إلى (الشعب) لأنها فوق الشعب، فهي على المنبر والجمهور في الأسفل يصفّق، وقد أوجدت لغة القصّ هذه الشخصية التي ظل اسمها

الحقيقي مجهولاً، ولم يظهر منها إلا لسانها الطويل مما يجعل مفهومها الدلالي تخيلياً لسانياً، وهذا الصوت . الخطاب مصطلح في القصة والرواية التي يصطنع منها الحياد التام، فلا يتدخل في تصرف شخصية أبي يقظان التي سعت لأن يتقمّص أبناؤها شخصية (ابن الشعب) لتتضخم المأساة وتتوضح الدلالة.

وتسمية (أبو يقظان) الذي جاء مقترناً بكنيةٍ أو (نسبةٍ) له علاقة وطيدة بالحدث والحوافز التي دفعت بالكاتب لرسم هذه الشخصية (التسلّقية) الانتهازية التي تحركها (اليقظة) وتدفعها إلى التسلّق والصعود على أكتاف الآخرين، وترى في يقظتها الظواهر، وتنسى الدواخل. وقد رسمت بإحكامٍ من دون أن يقدّم لها وصفاً خاصاً أوعاماً أو تشريحياً، وإنما اكتفى بالحوار، بينها وبين الأبناء ليضيء هذا الحوار جوانبَ الشخصية ويبين مدى ارتباطها بزمنها زمن العولمة، مستفيدةً من استعداداتها النفسية في ركوب الموجة التي هيّجها ابن الشعب بسيارته الفارهة، والبهرجة التي أحيط بها، فصممت بيقظتها الفكرية ألاّ تقلّ مكانةُ أبنائها عن مكانة المسؤولين، ولن يكون ذلك إلا بثمنٍ بخسٍ، وسلاحٍ خلّبي، قوامه الكلام، والألسنة الطويلة التي يمكن أن تتحوّل إلى سياطٍ تجلد الشعب. أما اسم القرية (الجربانة) فذو دلالة واضحة، وليس أدلّ على جَرَبِها من انصراف أبنائها إلى التصفيق والولائم والتسلّق.

8 . عولمة. قصة: عبد الباقي يوسف..

هزلية جديدة من هزلياتنا التي تمثّل على مسارح حياتنا اليومية. رجلٌ في موقع المسؤولية، سيلقي خطاباً . هو الآخر . كخطاب ابن الشعب . في القصة السابقة. ويحتار هذا المسؤول . مدير الشركة . وهو يختار موضوعاً مناسباً يشغل به جمهوره، ويلفت إليه أنظار الرؤساء.

ويدعم به مركزه الإداري، فيهتدي بعد تفكيرٍ طويلٍ إلى موضوع (العولمة) يبني عليه فقرات خطابه الذي سيتحدّث فيه عن الثروات الوطنية، والهوية، والانتماء، والتصدّي للهجمة الاقتصادية الغربية، والاعتماد على الإنتاج الوطني، وسوى ذلك مما تذخر به خطابات المسؤولين الموسومة بالمثالية، والنموذجية والغيرية.

والطريف في القصة، مقدرة الكاتب على الاستفادة من المفارقة التي يغرق فيها بطل العولمة نفسه، حيث يظهر أول (المتعولمين) وسيد الانتهازيين، ومخربي الاقتصاد الوطني، ومبّدد الثروة القومية، فقدّاحتهُ هديةٌ إيطالية، وثيابه كورية، وحذاؤه سويدي، وحزامه دانمركي، وربطة عنقه ألمانية، وجراب رجليه مكسيكي، وطبيبا عينيه أمريكي وإنكليزي، وشهر عسله، أمضاه في بريطانيا، وزوجته تضع مولودها في مشافي لندن، ورصيده في سويسرا، وسجائره أمريكية، وبنّه برازيلي، وملح طعامه فرنسي، وأرز طبخه أمريكي...

إنها المهزلة التي تتسنّم الهرم الإداري، والتي لا يملك المواطن العادي حيالها إلاّ أن يسمع ويصمت ليسود القهر والجوع، ويبقى السادة المسؤولون في بروجهم العاجية يكذبون على الشعب، وهم يعتقدون أن الشعب المطيع ينخدع بأقوالهم وخطبهم البتراء.

إن الكاتب، بأسلوبه المعروف ببساطته، وفكرته الناصعة يضع القارئ أمام مفارقته الساخرة السوداء، وهو يقدمها إليه مباشرة من دون ترميزٍ أو مواربة، فلا يدين ولا يتمرّد، وإنما يسلّط الأضواء على شخصيةٍ طفيلية في سدّة الإدارة، تتنافى أقوالها وتتعارض مع أفعالها، تُنَظّر للآخرين وتترك نفسها سادرةً في غيها، وكأنها تسبح في بحرٍ مثالي من الأكاذيب صنعته من خطبها، وتريد للآخرين أن يسبحوا معها فيه.

إن القصة لقطةٌ فنيةٌ بارعة. تُظهر مدى تمكّن صاحبها من أدواته الفنية حيث أدّت فكرتُها الغرضَ، في كسب القارئ إلى صفها، وكانت مفارقتُها محكمة البناء في كشف زيف الطبقة التي ترتقي على أكتاف البسطاء.

محمد قرانيا.

❑❑❑